AGB
Ba 36

METRIK

Ba36.

DER

GRIECHEN UND RÖMER

VON

WILHELM CHRIST.

ZWEITE AUFLAGE.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1879.

SEINEM

LIEBEN LEHRER UND FREUNDE

K. HALM

IN DANKBARER VEREHRUNG

DER VERFASSER.

STAATSBIBLIOTHEK
BAMBERG

Vorwort.

Damit es mir nicht zum zweiten Mal begegne, dass ein Recensent statt das umfangreiche Werk durchzuarbeiten sich mit dem Auszug einiger Sätze der Vorrede begnüge, so habe ich es für gerathener gehalten das längere Vorwort der ersten Auflage zu unterdrücken und mich hier auf einige wenige Bemerkungen zu beschränken. Jeder Autor erlebt gern eine wiederholte Auflage seines Buches; mir kam die Ankündigung des raschen Absatzes der Exemplare der ersten Auflage doppelt erwünscht, da ich frühzeitig eingesehen hatte, dass auch neun Jahre nicht genügen, um in einer so schwierigen und zweifelreichen Disciplin, wie es die Metrik der Griechen und Römer ist, beim ersten Anlauf allen Anforderungen zu genügen. Die Hauptsätze zwar, von denen ich im Anfang ausgegangen war, haben sich mir in der Hauptsache auch bei wiederholtem Nachdenken und Nachforschen bewährt. Insbesondere hat sich mir die Ueberzeugung immer mehr befestigt, dass A. Apel durch seine der neuen Musik entlehnte rhythmische Auffassung die unverrückbaren Grundlagen der griechischen Metrik gelegt hat, dass aber nicht blos die alten Metriker, sondern auch die alten Dichter, die griechischen wie die römischen, in Folge des Mangels einer klar entwickelten musikalischen Theorie und einer die musikalischen Werthe genau fixirenden Notenschrift derart an den Sylben und äusseren Versformen hingen, dass man sich nicht allzusehr wundern darf, wenn selbst Männer wie G. Hermann und A. Boeckh wieder mehr oder minder in die Bahnen der alten Lehre zurücksanken. Auf der anderen Seite aber galt es nicht blos im Einzelnen vieles zu verbessern und zu vervollständigen, sondern auch in der allgemeinen Theorie einzelne Punkte bestimmter herauszubilden und in klareres Licht zu stellen. Haupt-

sächlich war es die Frage nach der Ausdehnung der dipodischen Messung und nach der rhythmischen Continuität innerhalb der Periode und Strophe, welche mich wiederholt beschäftigte und welcher ich auch eine specielle Abhandlung, Die rhythmische Continuität der griechischen Chorgesänge (Abhandl. d. bay. Ak. I Cl. XIV. Bd.) gewidmet habe. Bezüglich des ersten Punktes zwar konnte ich mich auf die Lehren der alten Metriker, besonders des Hephästion berufen, der von der Bequemlichkeit neuerer Metriker alle lyrische Masse in Einzelfüsse zu zerlegen himmelweit entfernt war, im Allgemeinen aber habe ich mich doch in dieser und in verwandten Fragen der rhythmisch-musikalischen Auffassung, wie sie Apel begründet und andere nach ihm weitergebildet haben, mehr genähert, als meine streng philologischen Freunde und Collegen billigen werden. Aber nirgends bin ich bei der blossen Aufstellung von Hypothesen stehen geblieben und überall habe ich mich bemüht diejenigen Stellen vollständig anzuführen, welche gegen die moderne rhythmische Messung sprechen oder zu sprechen scheinen. Auf solche Weise wird man nicht leicht in einem anderen Buche bestimmter und rückhaltsloser angegeben finden, wie weit man in der Annahme rhythmischer Werthe zu gehen genöthigt ist, wenn man sich den einzelnen Sätzen der neuen Theorie von der Taktgleichheit und rhythmischen Continuität anschliessen will. Aber nur so, wenn die Forscher sich nicht damit begnügen einzelne der aufgestellten Theorie günstige Verse herauszugreifen und breitzutreten, sondern es sich zur Aufgabe stellen den Lesern vollständigen Einblick in die Sachlage, auch in die widerstrebenden Verhältnisse zu bieten, wird sich eine allmähliche Verständigung aller erhoffen lassen. Dann wird man aber auch über allgemeine Schlagwörter hinauskommen und die Kunst der einzelnen Dichter, namentlich der rhythmischen Antipoden, Anakreon und Aristophanes auf der einen, Pindar und Euripides auf der anderen Seite zu unterscheiden und zu würdigen lernen. Möge in recht vielen die Erkenntniss aufleuchten, dass auf diesem Gebiete der vertieften Forschung noch reiche Früchte winken und der landläufige Zweifel an der Möglichkeit eines besseren Wissens unberechtigt ist.

Von einzelnen Theilen hat ausser den Kapiteln über den daktylischen Hexameter und über das logaödische Versmass besonders der Anhang über die Composition und die Vortragsweise

griechischer Dichtungen eine durchgreifende Umarbeitung erfahren. Fand jener allgemeine Theil von der rhythmischen und metrischen Kunst der Alten schon in seiner früheren Form auch in weiteren nichtstrengphilologischen Kreisen freundliche Aufnahme, so wird er es hoffentlich in dieser neuen bedeutend erweiterten Gestalt noch mehr finden. Dass ich aber die bezeichneten Abschnitte in dieser Weise umgestalten und erweitern konnte, verdanke ich zum grossen Theil den Schriften rüstiger Mitforscher, die ich an ihrer Stelle mit Ehren genannt habe und denen ich hier noch besonders für die freundliche Uebersendung ihrer Schriften danken möchte. Auch die ganze Anlage des Werkes hat manche Aenderungen in dieser neuen Auflage erfahren; durchweg war ich bestrebt die Sätze möglichst bestimmt und prägnant zu fassen und das reiche Material übersichtlich zu gruppiren. In Folge dessen ist nicht blos die Zahl der Paragraphen gewachsen und vieles aus dem Text in die Anmerkungen verwiesen worden, sondern sind auch mehrere neue Kapitel und neue Aufschriften hinzugekommen. Insbesondere aber bin ich in einem Punkt, in der Beschneidung der Zahl der Einzelbeispiele, dem verständigen Winke eines Recensenten gefolgt. In der That frommt es wenig von synkopirten jambisch-trochäischen Versen ein paar Dutzend Beispiele anzuführen oder in der Anführung der logaödischen und zusammengesetzten Metra Vollständigkeit erzielen zu wollen. Nur die ausgebildeten, öfter hintereinander wiederholten Versmasse verdienen eine vollständige Aufzählung und eine ins Einzelne eingehende Darstellung, lyrische Metra, welche nur in Verbindung mit andern gebraucht wurden, können auch nur im Zusammenhang mit ihrer Umgebung in der Strophe oder dem Canticum gewürdigt und vollkommen verstanden werden. Ich habe daher die Zahl der einzelnen Formen lyrischer Verse wesentlich beschnitten, dafür aber ganze Strophen in desto grösserer Zahl angeführt und zergliedert. Dass ich mir die Sache nicht leicht machte und neben einfachen Strophen auch complicirte Gesänge zur Analyse wählte, wird jeder zugeben, der auch nur oberflächlich die Beispiele durchmustert. Wenn ich aber in den schwierigeren Fällen mehrere Wege der Lösung offen liess, so that ich dieses angesichts der Lückenhaftigkeit unseres Wissens und in Anbetracht der Möglichkeit, dass auch im Alterthum wie im Mittelalter und in unserer Zeit Texte nicht immer mit der gleichen Melodie und mit dem gleichen Tempo gesungen

wurden. Endlich habe ich auch den Index am Schluss stark erweitert, so dass auch einer, der nicht den Zusammenhang der Theile des Werkes gegenwärtig hat, sich rasch orientiren kann. Möge also in dieser neuen verbesserten Form das Buch vor allem dem verehrten Manne gefallen, dem es zu seinem siebzigjährigen Geburtsfest in treuer Anhänglichkeit von neuem gewidmet ist, möge es aber auch dazu dienen in immer weiteren Kreisen die Einsicht in die rhythmische Kunst der Alten zu verbreiten und der schwierigen Disciplin neue Freunde und Forscher zuzuführen.

W. Christ.

Erstes Kapitel.

Begriff und Umfang der Metrik und Rhythmik.

1. Unter Metrik (τέχνη μετρική) versteht man nach der etymologischen Bedeutung des Wortes die Lehre von den Massen (μέτρα) der gebundenen Rede. Die Rede kann aber auf mannigfache Weise gebunden sein, durch die Uebereinstimmung der entsprechenden Zeilen in Bezug auf die Zahl der Sylben und den gleichen Klang des Ausgangs (Reim), durch die Wiederkehr desselben Anfangsbuchstaben in Vorder- und Nachsatz (Stabreim), oder endlich durch die geregelte Aufeinanderfolge von Hebungen und Senkungen. In der griechischen und lateinischen Poesie besteht das bindende Mass wesentlich nur in dem Rhythmus oder jenem geregelten Wechsel von Hebung und Senkung. Die Alliteration ist nur ein rhetorisches Element, das als Schmuck der Rede namentlich in der älteren lateinischen Poesie eine Rolle spielt; auch die Anaphora und Epiphora berührt in der classischen Literatur nicht das Wesen der poetischen Form, sondern dient nur hie und da zur deutlicheren Hervorhebung der einzelnen metrischen Absätze; nach der bestimmten Sylbenzahl sind zwar einige Verse, wie der Hendecasyllabus, benannt, aber die Sylbenzahl ist dabei ein nebensächliches Moment, das aus dem bestimmten Rhythmus der betreffenden Verse hervorgeht und erst durch diesen Werth und Bedeutung erhält.

2. Das Wort Rhythmus kommt von ῥέειν 'fliessen' her und bedeutet demnach im allgemeinen den Fluss der Bewegung. Eine bestimmtere Stellung hat dasselbe in der Lehre der Atomisten gefunden, in welcher nach Aristoteles metaph. I 4 ῥυϲμόϲ die Gestalt (ϲχῆμα) der Atome bedeutete. Im Anschluss daran unterschied nach aristotelischer Denkweise Aristoxenus in den rhythmischen Elementen p. 268 zwischen dem Stoff, der durch den Rhythmus geformt wird, und der Form, die der Stoff durch

den Rhythmus erhält. Als Materie des Rhythmus, als Rhythmizomenon, bezeichnet derselbe das gesprochene Wort (λέξις), die Töne der Musik und des Gesangs (μέλος), und die körperliche Bewegung (κίνησις σωματική). In dem vollendeten Lied der Griechen, in der ᾠδὴ τελεία, kamen jene drei Elemente gemeinsam in Betracht, indem die in eine bestimmte Form gekleideten Worte des Dichters unter Instrumentalbegleitung gesungen wurden, und dem Gesang hinwiederum eine entsprechende körperliche Bewegung parallel ging; s. Plato de rep. III p. 398 D u. Aristides de mus. p. 32.

3. Die Sprache trat den Griechen, insofern sie ein Rhythmizomenon war, ebenso wie die Töne der Musik und die Wendungen des Tanzes, als etwas Bewegtes entgegen, Mass der Bewegung aber ist die Zeit; deshalb definirte Aristoxenus den Rhythmus selbst als Ordnung von Zeittheilen, τάξιν χρόνων (s. Aristoxenus p. 3 W., Victorinus I 10, 3; vgl. Plato legg. II p. 653 E). Damit trat er den älteren Theoretikern entgegen, die nicht die Zeit, sondern die Sylbe als Mass der poetischen Rede aufgestellt hatten, wie unter andern Phädrus nach Bacchius p. 22 M: κατὰ Φαῖδρον ῥυθμός ἐστι συλλαβῶν κειμένων πως πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέσις (vgl. Aristot. metaph. XIII 1, Varro bei Servius de accent. p. 630 ed. Endl.). Denn die Sylbe kann, wie er richtig hervorhebt, als Mass nicht gelten, weil jedes Mass in sich unabänderlich bestimmt sein muss, die Sylben aber von verschiedener, bald kürzerer bald längerer Zeitdauer sind. Durch diese Abweichung von der älteren Theorie ward es auch allein dem Aristoxenus möglich den Begriff des Rhythmus allgemeiner zu fassen und der rhythmischen Rede, wie der rhythmischen Bewegung anzupassen.

4. Ist nun aber der Rhythmus gleichbedeutend mit Ordnung von Zeiten, so müssen natürlich alle Rhythmizomena, die Sylben der Rede, die Bewegungen des Körpers, die Töne der Musik, auf Zeiten zurückgeführt werden, das heisst, es muss eine einfache Zeit (χρόνος πρῶτος) zu Grunde gelegt und nach dieser die Dauer der Sylben, Töne und Bewegungen gemessen werden. Das Resultat jeder Messung drückt sich in Zahlen aus und so konnte Aristoteles in der Rhetorik III 8 sagen: ὁ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστι· vgl. Arist. probl. XIX 38, Plato Philebus p. 17 D und Athenaeus XIV p. 632 D. Die Lateiner bezeichneten sogar geradezu den Begriff Rhythmus mit dem Worte *numerus*, wobei ich nicht untersuchen will, ob die obige Er-

wägung oder die Verwechselung von ῥυθμός und ἀριθμός Grund der Benennung gewesen ist.

5. Mit der blossen Zurückführung der Sylben auf Zeittheile ist aber noch kein Rhythmus gegeben; denn von einer Ordnung der Zeiten kann keine Rede sein, wenn alle Zeiten gleich sind und sich nicht irgendwie von einander unterscheiden. So wenig jemand beim ununterbrochenen Strome eines Flusses oder bei der gleichmässigen Bewegung einer Maschine das Gefühl einer rhythmischen Ordnung erhält, ebensowenig kann in der Poesie ein Rhythmus aus der Zusammenfügung unterschiedloser Sylben entstehen (vgl. Cicero de orat. III 48, 186). Ohne Bedeutung aber für den Rhythmus ist die Verschiedenheit der geistigen Bedeutung der einzelnen Sylben, da diese mit der Bewegung nicht zusammenhängt und nicht mit den Sinnen empfunden wird. Auch die grössere oder kürzere Zeit, welche auf die Aussprache der einzelnen Sylben verwendet wird, genügt an und für sich noch nicht, um eine Verschiedenheit der rhythmischen Zeittheile zu bewirken, zumal viele Wörter nur kurze und wieder andere nur lange Sylben enthalten. Hingegen unterscheiden sich für das Ohr die Sylben am meisten von einander durch den verschiedenen Nachdruck, mit dem sie gesprochen werden. Der intensivere Nachdruck (ictus) wird, wie die physiologischen Untersuchungen beweisen (s. Brücke, die physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 22) durch Verstärkung des Ausathmungsdruckes erzeugt, indem die Muskeln des Rumpfes die Luft der Lungen mit erhöhtem Druck zur Stimmritze hintreiben. Dieser verstärkte Ausathmungsdruck hat die nächste Berührung mit dem Hochton der Sylben, aber auch mit der Länge derselben steht er in Wechselbeziehung, indem er ein längeres Verweilen auf der betreffenden Sylbe theils voraussetzt, theils hervorruft. Das Natürlichste wäre daher gewesen, wenn der rhythmische Ictus sich mit den langen und zugleich accentuirten Sylben verbunden hätte; aber damit hätten sich die Dichter zu beengende Fesseln angelegt; sie legten daher dem Versbau nur eines von jenen beiden Elementen, entweder die Quantität oder den Accent zu Grunde, indem sie zugleich bei der langen aber unbetonten Sylbe die Tonstärke und bei der accentuirten aber kurzen Sylbe die Sylbendauer künstlich steigerten.

Bei der Hervorbringung von Tönen und somit auch beim Aussprechen von Sylben kommen drei Dinge in Betracht: Tonhöhe, Tondauer und Ton-

stärke. Am besten lässt sich am Clavier zeigen, wie diese Unterschiede des Tones durch verschiedene Mittel hervorgebracht werden, indem man beim höheren Ton eine höhere Taste greift, beim halben und ganzen Ton länger den Finger auf der Taste lässt, beim stärkeren Ton energischer auf die Taste schlägt. Deutlich treten auch in jedem Liede jene drei Unterschiede des Tones hervor und finden in der vollkommenen Notenschrift der modernen Musik ihren entsprechenden Ausdruck. Auch in der Sprache herrscht ein gewisses Melos, und eine Sprache ist um so melodischer, je mehr sie noch jene drei Tonunterschiede durchhören lässt. In der Regel aber vereinigen sich in unserer heutigen Umgangssprache entweder alle drei Elemente, oder doch je zwei auf einer Sylbe. In unserem 'Väter' hat die erste Sylbe gegenüber der zweiten eine grössere Tonhöhe, Tonstärke und Tondauer, in unserem 'himmlisch' wenigstens die grössere Tonhöhe und Tonstärke. In den alten Sprachen, zunächst in der griechischen, war das anders; Tonhöhe (Accent) und Tondauer (Länge) gingen dort ganz gewöhnlich auseinander, wie in χρόνων αὐτός; aber auch die Tonstärke war nicht, wie im Deutschen und Neugriechischen, regelmässig an die accentuirte Sylbe gebunden, vielmehr scheinen die Griechen, ähnlich wie die Inder, in Worten wie πέφευγα die erste Sylbe nur mit einem höheren Ton als die gewöhnlichen halb verklingenden Kürzen gesprochen, den grösseren Nachdruck aber auf die folgende lange Sylbe gelegt zu haben, so dass nur bei den circumflectirten Sylben, wie Μοῦσα φιλοῦμεν, auch schon im Alterthum regelmässig die accentuirte Sylbe zugleich die stärkst betonte war.

Erst von einem späten Schriftsteller, von Ausonius, id. IV 47

tu flexu et acumine vocis
innumeros numeros doctis accentibus effer.

wird der Versictus mit demselben Namen wie der Wortaccent bezeichnet. Doch nennt schon Quintilian I 5, 28 (vgl. Victorinus p. 31, 17) acutam syllabam eine vom Versictus getroffene Sylbe; s. Fr. Schöll, de accentu ling. lat. vet. gramm. testimonia p. 27—31.

6. Nach den bezeichneten Principien theilen sich die Poesien aller Völker in accentuirende und quantitirende. Die antike Poesie, die griechische wie die lateinische, war eine quantitirende, erst gegen Ende des Alterthums wurde dem Accent ein grösserer Einfluss auf den Versbau eingeräumt; in den lateinischen Sequenzen und Hymnen, sowie in den griechischen Kirchenliedern des Mittelalters schlug, sicher nicht ohne fremden Einfluss, die quantitirende Poesie völlig in eine accentuirende um. Es ist natürlich, dass die Wahl des einen oder anderen Princips mit dem Charakter der einzelnen Sprachen zusammenhing. Unserer deutschen Poesie lag es um so näher den Unterschied von hoch- und tieftonigen Sylben dem Versbau zu Grunde zu legen, als in der Sprache selbst die accentuirte Sylbe meistens zugleich von längerer Dauer als die tieftonige war. Die Griechen fanden in ihrer Sprache nicht blos kein ähnliches Wechselverhältniss zwi-

schen Accent und Quantität vor, sondern waren auch durch die alte Verbindung von Gesang und Tanz auf eine stärkere Beachtung der Zeitmasse hingewiesen; denn im Tanz mussten sich natürlich vornehmlich nach der Zeit die Bewegungen regeln. Dazu kam, dass sich in dem Munde der Griechen die Unterschiede der Sylben in Bezug auf die Quantität weit mehr bemerklich machten als jene, welche in der verschiedenen Betonung begründet waren, etwas was sich auf der einen Seite in der Unterscheidung vom kurzen und langen o, kurzen und langen e durch die Schrift und auf der andern Seite in der ungemeinen Beweglichkeit des Accentes (vgl. λείπομαι λειπόμενος λειπομένοις, πατέρα πατρός πάτερ) gegenüber der Stetigkeit desselben im Deutschen (vgl. líes lésend gelésen) kund gibt. Selbst in der Prosa wurde daher bei den Alten der Wohlklang der Periodenschlüsse nicht nach den Accents- sondern nach den Quantitätsverhältnissen der letzten Sylben von den Rhetoren beurtheilt (s. Quintilian, instit. orat. IX 4, 93, Diomedes p. 468, Aristoteles, rhet. III 8). In der lateinischen Sprache hatte zwar schon von Anfang an der Accent eine hervorragendere, die alten Quantitätsverhältnisse stark alterirende Stellung genommen; aber doch hörten die Lateiner noch deutlich den Unterschied zwischen einer langen und kurzen unbetonten Sylbe heraus. Um so eher liessen sie sich bei ihrer Abhängigkeit von Hellas zur Adoptirung des gleichen Princips der Quantität bewegen.

Wollen wir daher den Rhythmus griechischer und lateinischer Verse richtig fühlen und erfassen, so müssen wir uns vor allem daran gewöhnen, den Unterschied kurzer und langer Sylben beim Vortrag ohne Rücksicht auf den Accent deutlich heraushören zu lassen.

Indem die antike Poesie die kräftigere Intonirung oder den Ictus mit der Sylbenlänge verband, haben sich vielfach in dem poetischen Ictus die ursprünglichen Betonungsgesetze treuer als in dem Accent der Umgangssprache erhalten. Denn die Sprachvergleichung und die Erscheinungen der Vocalsteigerung (Gunirung) beweisen, dass man ehedem in πέφευγα λέλοιπα μέμηνα κέκραγα ἴσασι den Hauptnachdruck auf die vorletzte, in ποιπνύω λειπόμεθα φημί εἰμί οὐρανός ἀθάνατος ἀκάματος auf die erste, in λέγω κύων ὕδωρ auf die letzte Sylbe legte, und dass in φράτωρ (sanskrit b́rátar) im Gegensatz zu πατήρ (sanskr. pitár) die Intonirung des Stammvocals Hand in Hand mit seiner Verlängerung ging.

7. Fassen wir also Rhythmus im allgemeinen als Ordnung der Bewegung und der die Bewegung messenden Zeit, so werden

wir speciell unter dem Rhythmus der antiken Poesie die regelmässige Rückkehr einer langen mit Nachdruck gesprochenen Sylbe in bestimmten gleichen Zeitintervallen verstehen. In dem ältesten Versmass der Griechen, in dem daktylischen, war jene Intension der Stimme durchgängig an eine lange Sylbe gebunden; aber bald entschlug sich der Ictus jener unbedingten Unterordnung unter die Quantität, indem schon Archilochus jambische Füsse aus drei Kürzen bildete, und etwas später in den Anapästen sogar das Verhältniss umgekehrt und der gute Taktheil durch zwei Kürzen und der schlechte durch eine Länge gebildet werden konnte. Wenn daher auch im ganzen Alterthum stets sich der Ictus am liebsten mit einer langen Sylbe zusammenband, so waren doch jene Ausnahmen zahlreich genug, um den Begriff des Rhythmus wesentlich zu alteriren. Der Rhythmus der Rede erscheint uns nunmehr als die regelmässige Wiederkehr einer durch den Ictus hervorgehobenen, gleichviel ob langen oder kurzen, Sylbe in bestimmten gleichen Abständen.

8. Mit dem Gesagten ist auch schon die Abgrenzung des Gebietes der Rhythmik und Metrik gegeben. Die Rhythmik umfasst die Lehre von den verschiedenen Anordnungen der Zeittheile oder von den verschiedenen Verhältnissen der guten Takttheile zu den schlechten; die Metrik behandelt die einzelnen Reihen, welche in der Rede durch Verbindung mehrerer rhythmischen Elemente gebildet werden. Solche Reihen sind Abschnitte der ins Unendliche ausdehnbaren rhythmischen Bewegung, und in Bezug darauf sagt Aristoteles in der Rhetorik III 8: τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμητά, und ähnlich Aristides de mus. p. 49: διαφέρειν τοῦ ῥυθμοῦ φασὶ τὸ μέτρον οἱ μὲν ὡς μέρος ὅλου· τομὴν γὰρ ῥυθμοῦ φασὶν αὐτό, vgl. Aristot. poet. 4, Quintilian IX 4, 50, Charisius p. 289, Terentianus v. 1632.

Zweites Kapitel.

Die Sprache als Grundlage des Rhythmus.

9. Soll die Sprache als Substrat des Rhythmus dienen, so müssen ihre Elemente, die Sylben, in Bezug auf ihre zeitliche Dauer gemessen und unterschieden werden. Die Metrik theilt daher alle Sylben in lange (cυλλ. μακραί, syll. longae seu productae) und kurze (cυλλ. βραχεῖαι, syll. breves seu correptae) und setzt ihr Verhältniss in der Art fest, dass sie der langen Sylbe eine noch einmal so lange Dauer als der kurzen beimisst. Eine kurze Sylbe hat demnach den Umfang einer einfachen Zeit, eine lange den zweier Zeiten, oder eine kurze Sylbe ist, wenn man die einfache Zeit mit cῆμα 'Punkt' nach dem Vorgang der alten Rhythmiker bezeichnet, eine cυλλαβὴ μονόcημος, eine lange eine cυλλ. δίcημος. Wir werden weiter unten sehen, dass die Rhythmik auch drei-, vier- und fünfzeitige Längen kennt, aber diese hohen Werthe kommen der langen Sylbe nicht an und für sich zu, diese erhielt sie erst durch bestimmte Stellungen im rhythmischen Gefüge, von denen später die Rede sein wird.

10. Natürlich verhält sich nicht durchweg die Dauer einer Kürze zu der einer Länge wie 1 : 2. Brücke a. O. bestreitet dieses ausdrücklich auf Grund von Messungen, die er mit seinem Kymographion vorgenommen hat. Auch die alten Musiker machten bereits darauf aufmerksam, dass nicht alle lange Sylben gleich lang sind. Der lateinische Metriker Victorinus I 9 stellt zu dem Behufe die Worte ἡμφιεcμένοc und ἀμφιεcμένοc einander gegenüber, in denen beiden die erste Sylbe als Länge gilt, während doch dieselbe in dem ersten Worte, wo zur Position noch die Naturlänge des Vocals tritt, von grösserer Dauer ist, wie in dem zweiten; vgl. Dionysius de comp. verb. c. 15 u. 22, schol. Heph. p. 93, Pompeius p. 113, Priscian inst. gr. II 12 und besonders Brücke S. 71. Gleichwohl hat die Rhythmik durchweg die lange Sylbe zur kurzen ins Verhältniss von 2 : 1 gesetzt, wofür das Hauptzeugniss bei Aristoxenus im Auszug des Psellus p. 18 W. erhalten ist: μεγέθη χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουcιν αἱ cυλλαβαί,

λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν. Aber bei vielen Sylben war es doch zweifelhaft, ob man sie noch zu den langen, oder schon zu den kurzen ziehen sollte. Man nannte solche Sylben συλλαβὰς κοινάς, syllabas communes sive ancipites. Die Zahl derselben war grösser in der älteren Zeit, wo die Dichter sich die Sprache erst zurecht zu legen begannen; später hat in vielen Fällen die Regel der Kunst eine bestimmte Entscheidung nach der einen oder andern Seite getroffen.

11. Die lange Sylbe bezeichneten schon die Alten mit einem Querstrich - die kurze mit einem Häkchen ◡. Auch für die zweifelhafte wollte der byzantinische Grammatiker Triklinios (s. schol. Pind. p. 14 ed. Bö.) eigene Zeichen, ⌈ und ⌋, aufbringen, von denen das erste die zweifelhafte Sylbe bezeichnen sollte, wenn sie die Geltung einer Kürze, das zweite, wenn sie die Bedeutung einer Länge hätte. Aber diese Zeichen haben keine allgemeine Aufnahme gefunden, ebensowenig wie der von Varro bei Rufinus I 3 erwähnte Querstrich nach einer die Stelle einer Länge vertretenden Kürze. In unserer Zeit hat unabhängig von den alten Grammatikern H. Schmidt ein gemeinsames Zeichen für die rhythmische syll. anc. in seinen Schematen angewandt. Wir ziehen es vor nach herkömmlicher Weise die zweifelhafte Sylbe in den rhythmischen Schematen mit ⏒ oder ⏓ zu bezeichnen, je nachdem der betreffenden Stelle des Verses eine kurze oder lange Sylbe zu Grunde liegt; wo aber über diesen Punkt eine sichere Entscheidung nicht gegeben werden kann, richten wir uns in der Wahl der Zeichen nach der Mehrheit der Stellen.

12. Die Aufgabe die Quantität der einzelnen Sylben nachzuweisen fällt einer besonderen Disciplin zu, die man mit dem wenig passenden Namen Prosodie benennt. Denn προσῳδία, wovon accentus die wörtliche lateinische Uebersetzung ist, bedeutet bei den alten Grammatikern das, was bei der Aussprache zu den nackten Buchstaben noch hinzugefügt wird, und umfasste demnach den Accent, den Spiritus und die Quantität (τόνους, πνεύματα, χρόνους). Unser Handbuch der Metrik kann natürlich auf die Einzelheiten der Prosodie nicht eingehen; ich muss mich begnügen, einige Hauptsätze zu berühren und im übrigen auf die beiden lexikalischen Hauptwerke, auf den *Gradus ad Parnassum latinum* in der neuen Bearbeitung von Friedemann, und das *Lexicon graeco-prosodiacum* von Morell in der Ueberarbeitung

von Maltby zu verweisen. In mehr systematischer Weise pflegt über die prosodischen Erscheinungen der Krasis, Synizesis, Elision, Diäresis, Metathesis in den Grammatiken gehandelt zu werden, und verweise ich insbesondere auf Kühner, Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache, und K. L. Schneider, Elementarlehre der lateinischen Sprache.

Natürliche Quantität und Positionslänge.

13. Sylben können auf dreifache Art lang sein, entweder von Natur (φύσει), wenn ihr Vocal lang ist, wie ὤς *mē*, oder durch Position (θέσει), wenn auf einen kurzen Vocal ein Doppelconsonant oder zwei Consonanten folgen, von denen nicht der erste stumm (muta), der zweite flüssig (liquida) ist, wie ὄχθος *fĕrt*, oder endlich von Natur und Position, wenn auf einen langen Vocal zwei Consonanten folgen, welche nicht muta cum liquida sind, wie πρᾶξις *rēx*. Die letzte Art von Länge ward von der zweiten im Munde der Alten scharf geschieden, so dass sich an ihre Unterscheidung sogar öfters ein Unterschied der Bedeutung anschloss, wie in *lēcto* 'ich lese' und *lĕcto* 'dem Bette' (s. Porphyrion ad Hor. sat. I 6, 122). Wir Deutsche pflegen den Vocal vor zwei Consonanten regelmässig scharf zu sprechen, und geben desshalb das griechische σκῆπτρον mit Scĕpter wieder. Näheres über diese Verhältnisse geben Weil-Benloew, théorie générale de l'accentuation latine p. 27—43, Bouterweck-Dregge, die altsprachliche Orthoepie S. 38 f. 112 ff., W. Schmitz, Beiträge zur lat. Sprach- und Literaturkunde.

Der Ausdruck θέσει bedeutet ursprünglich nicht 'durch die Stellung', sondern will nach dem Sprachgebrauch der Philosophen soviel sagen, als dass jene Sylben nicht an und für sich lang sind, sondern nur nach dem Uebereinkommen der Dichter die Geltung von Längen haben; vgl. Steinthal, Geschichte der Sprachwissenschaft S. 74 f.

14. Sylben, welche nur durch Positionskraft die Bedeutung von Längen hatten, standen den naturlangen im allgemeinen nach, wie dieses ausdrücklich der berühmteste Kenner der Prosodie im Alterthum, Herodian II 709 ed. Lenz bemerkt: τὸ φύσει μακρὸν μεῖζόν ἐστι τοῦ θέσει μακροῦ. Desshalb ist es von vornherein nicht zu verwundern, wenn sich bei ihnen die Dichter eher ein Abweichen von der gesetzmässigen Quantität erlaubten. Doch sind auch in dieser Classe von Sylben die Abweichungen auf gewisse wenige Fälle beschränkt und spielen dabei die ver-

schiedenen Versmasse und die verschiedenen Epochen der Literatur eine wichtige Rolle. Im Nachfolgenden sollen die hauptsächlichsten hieher gehörigen Erscheinungen in Kürze zusammengestellt werden.

15. Homer und Hesiod erlaubten sich einigemal den kurzen Schlussvocal vor anlautendem σκ und ζ kurz zu lassen, nämlich in ἔπειτᾰ σκέπαρνον ε 237. ι 391, ὅς ῥᾰ Σκαμάνδρου Ε 77. 774. Φ 124. 223. 603 u. o. τε̆ σκιή Hes. opp. 589, οἵ τε̆ Ζάκυνθον Β 634. α 246 u. o. οἳ δὲ Ζέλειαν Β 824. Δ 103. 121. Homers Beispiel folgten in daktylischen Versfüssen Oppian Hal. I 367 βλοσυρή τε̆ ζύγαινα, Aeschylus Agam. 157 φάσματᾰ στρουθῶν, Pindar N. 7, 61 εἰμῐ· σκοτεινόν, Euripides Cycl. 56 θηλαῖσῐ σποράς, die Dichter der Anacreontea n. 2 Β u. 15 ἄγε̆ ζωγράφων. Die homerische Freiheit ahmten die lateinischen Epiker nach, bei denen häufig die anlautenden Consonantengruppen sc squ st sp in lateinischen wie griechischen Wörtern, und x z ps sm in griechischen keine Positionskraft üben, wie in *cederĕ squamigeris* (Lucr. I 373) *molliă strata* (Lucr. IV 849) *fornicĕ stantem* (Horaz Sat. I 2, 30; vgl. Sat. I 2, 71. I 3, 44. I 5, 35. I 10, 72. II 2, 36. II 3, 43. 296) *ponitĕ spes* (Verg. Aen. XI 308) *nemorosă Zacynthos* (Verg. Aen. III 270. Ovid her. I 87) *lucĕ smaragdi* (Lucr. IV 1126. Ovid met. II 24) *coelestiă psallere* (Sedulius I 9). Genaue Nachweise über den verschiedenen Gebrauch bei den einzelnen Dichtern und über die grössere und geringere Häufigkeit einzelner Verbindungen bietet L. Müller, de re metr. poet. lat. p. 316—9. Die schwächere Positionskraft zweier im Anfang des folgenden Wortes stehenden Consonanten zeigt sich auch darin, dass, wie Is. Hilberg, das Gesetz der trochäischen Wortformen, Wien 1878, nachgewiesen hat, die griechischen Dichter von Hesiod an es immer mehr vermieden, von der Positionsverlängerung der Schlusssylbe einer trochäischen, vocalisch auslautenden Wortform vor einem mit zwei Consonanten anlautenden Worte Gebrauch zu machen.

16. Im daktylischen Versmass haben die älteren lateinischen Dichter bis auf Cicero herab oft die durch auslautendes s und einen nachfolgenden anlautenden Consonanten bewirkte Position vernachlässigt, oder vielmehr den ohnehin schwach gesprochenen Sibilanten am Schlusse des Wortes ganz unterdrückt, wie in

Tum laterali(s) dolor certissimu(s) nuntiu(s) mortis.

Wenn sich Ennius, dem der Vers entnommen, und seine Nachfolger gerade im Hexameter diese Freiheit erlaubten, während sich sonst die epischen Dichter einer grösseren Strenge im Versbau

als die scenischen befleissigten, so liegt der Grund lediglich in der verhältnissmässig geringen Zahl daktylischer Wortformen in der lateinischen Sprache.

Indess finden sich auch bei den scenischen Dichtern einige Beispiele der Vernachlässigung eines schliessenden s, wie in Plaut. Bacch. 313 *occidisti(s) me* im Ausgang eines Senars, ebenso in Bacch. 786, Rud. 103, Asin. 59, Amph. 407. 972, Poen. III 1, 72. 75, Ter. Hec. 443. 450. 489 u. o. Noch im 1. Jhrh. v. Chr. erlaubten sich Catull 116, 8 und Varro in daktylischen Versen ein schliessendes s zu vernachlässigen; aber schon Cicero im Orator 48, 161 (46 v. Chr.) bezeichnet dieses als etwas Bäurisches (subrusticum); s. Riese, Varronis sat. Men. p. 88.

17. Die ausgedehntesten Freiheiten erlaubten sich in der Verkürzung positionslanger Sylben die älteren scenischen Dichter der Römer; doch nahmen auch sie dabei auf die Stellung der betreffenden Sylbe im Vers Rücksicht, indem sie einestheils nur ganz selten eine vom Versictus getroffene Sylbe kurz gebrauchten, anderseits sich die meisten Verkürzungen in den rasch dahineilenden Anapästen und in dem ersten energisch aufsteigenden Fusse jambischer Reihen erlaubten. Vielfach fielen so die Verkürzungen positionslanger Sylben bei Plautus und Terenz unter die allgemeinen Regeln, welche jene Dichter in Bezug auf die Verkürzung langer Sylben überhaupt beobachteten und auf die wir später noch zurückkommen werden.

Die häufigste Verkürzung erfuhr die erste Sylbe der schwachbetonten Wörtchen *ille iste ecce nempe immo inde unde*, so dass sich dieselbe sogar unter dem Versictus kurz gebraucht findet, wie *ně́mpe* Plaut. Pseud. 353. 1189, Epid. III 4, 13, Rud. 1050, *ĭ́lle* Plaut. Trin. 853, Mil. 262. 830, Bacch. 886, Men. 57, Aul. IV 4, 29, Ter. Ad. 863, Eun. 618, Ennius v. 228 bei Ribb., *ĭ́llic* Plaut. Capt. 901, Pers. 200.

Nur ganz ausnahmsweise finden sich ähnliche Vernachlässigungen der Positionskraft bei den nichtscenischen Dichtern, wie die Verkürzung der ersten Sylbe von *corupto* bei Lucilius VIII 2 ed. Müll. u. Lucretius VI 1135.

Die Belege für die Kürzung langer Sylben sind am vollständigsten, freilich unter anderen Gesichtspunkten, zusammengestellt von C. F. W. Müller, Plaut. Prosodie S. 83—451. Vergleiche überdiess Ritschl, Proleg. in Plaut. Trin. p. 118—59, Corssen, Aussprache, Vocalismus u. Betonung d. lat. Sprache II[2] 618—69, Brix, Einleitung z. Plaut. Trin. S. 14—18,

Ussing, Proleg. in Plaut. p. 197—206 und meinen Aufsatz über die Gesetze der Plaut. Prosodie im Rhein. Mus. XXIII 559—81.

Ueber die Thatsache selbst konnte bei der Menge der Beispiele nie ein Zweifel obwalten, aber verschieden waren die Wege, welche man zur Erklärung derselben eingeschlagen hat. Ritschl nahm statt zur Vernachlässigung der Positionskraft lieber seine Zuflucht zur Unterdrückung des Vocals der vorausgehenden Sylbe und schrieb demnach an den betreffenden Plautusstellen *quĭdem sĕmul mănum bŏnus* etc. Aber abgesehen davon, dass auf diese Weise durchaus nicht alle Fälle erklärt werden können, entbehrt auch die Unterdrückung, sei es die völlige, sei es die nur theilweise des Vocals einer Ictussylbe jeder Wahrscheinlichkeit. Auch kam später Ritschl selbst von jener Meinung ab und stellte zur Erklärung der vernachlässigten Position die Unterdrückung der Schlussconsonanten von *apu(t) manu(m) tame(n)* etc. in den Vordergrund (Rhein. Mus. XIV). Aber so wenig auch die Verdunkelung vieler Schlussconsonanten in der Umgangssprache zu leugnen ist, so lässt sich doch auch damit nur ein kleiner Theil der hieher gehörigen Fälle erklären.

Auf der andern Seite hat Corssen den Satz aufgestellt, dass die Verkürzung von Sylben in den altlateinischen Dichtungen durch den Einfluss des Hochtones, der die Quantität der unbetonten Sylben herabgedrückt habe, herbeigeführt worden sei. Nun sind allerdings die grossen Einwirkungen des Hochtons auf die allmähliche Umgestaltung der ursprünglichen Elemente des Lateinischen nicht zu leugnen, aber zur Erklärung der prosodischen Erscheinungen auf dem Gebiete der poetischen Literatur reichen sie nicht aus. Hier sind offenbar specielle Verhältnisse des Versbaus mit im Spiel gewesen und hat der Versictus selbst einen grösseren Einfluss geübt als der sprachliche Accent.

In einigen Wörtern mochte die alte Schreibweise, welche vor Ennius noch keine Verdoppelung eines Consonanten kannte und nach der also *ile imo sagita Philipus similumae dedise* geschrieben wurde, an der Verkürzung der betreffenden Sylbe Schuld tragen, wie besonders Fleckeisen, Kritische Miscellen S. 37—42 aufgestellt hat.

Schwache Position.

18. Als mittelzeitig gelten im allgemeinen jene Sylben, auf deren Vocal muta cum liquida (ρ λ μ ν, *r l*) folgt, wie in

et primum similis volŭcri, mox vera volūcris.

κεῖται δὲ ν̄εκρὸς περὶ ν̆εκρῷ, τὰ νυμφικά.

Muta c. liq. bewirken nicht in gleicher Weise, wie zwei mutae oder wie liquida cum muta regelmässig Verlängerung, weil sie beide in der Aussprache zur folgenden Sylbe hinübergezogen werden können und dann die vorausgehende Sylbe offen lassen.

Die allgemeine Regel unterliegt jedoch mannigfachen Beschränkungen:

1) erleiden selbstverständlich jene Sylben, deren Vocal naturlang ist, nie eine Kürzung, wie μητρός, ὠχρός, *mātris, ātra.*

2) wird die Sylbe regelmässig lang gebraucht, wenn die muta den Schluss eines Wortes oder einer präfigirten Präposition bildet und das nächste Wort mit einer liquida anfängt, wie in ἐκλαμβάνω, *ob rixam.*

3) ist durchweg die durch muta cum liquida bewirkte Positionskraft schwächer, wenn die beiden Consonanten den Anlaut des folgenden Wortes bilden, als wenn sie zu demselben Worte gehören. Insbesondere bleibt im Lateinischen ein schliessender kurzer Vocal vor anlautender muta cum liqu. in der Regel kurz und wird nur äusserst selten in der Thesis, und auch in der Arsis nur ausnahmsweise gelängt, wie z. B. zweimal in dem 4. Gedicht des Catull *Propontidā trucemve, impotentiā freta*, wo der Dichter, um die Schnelligkeit des Schiffes zu malen, absichtlich schwache Längen gebrauchte.

4) haben nicht alle mutae cum liqu. gleich schwache Positionskraft. Am Schwächsten erweist sich ρ, das am wenigsten in Verbindung mit einer vorausgehenden muta einen kurzen Vocal zu verlängern vermag; regelmässig hingegen üben γμ γν δμ δν und fast regelmässig γλ βλ Positionskraft; nur wenn γλ oder βλ ein neues Wort beginnen, pflegt der vorausgehende kurze Schlussvocal die Geltung einer Kürze zu behaupten. Im Lateinischen übt nur *r* und *l* in Verbindung mit vorausgehender muta schwache Positionskraft; vor muta und nachfolgendem *m* oder *n* hat nur in griechischen Wörtern, wie *Tĕ̄cmesse cȳ̆cnus*, die Sylbe zweifelhafte Quantität, in lateinischen ist sie regelmässig lang; auch vor *bl* und *gl* wird sie in der Regel lang gebraucht.

5) folgten Griechen und Römer zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Dichtungsarten verschiedenen Grundsätzen bezüglich der Kraft der schwachen Position. Unter den Griechen pflegten die älteren Epiker der Verbindung von muta cum liqu. starke, die attischen Dichter schwache Positionskraft zu leihen. Von den Lateinern gebrauchten die älteren scenischen Dichter eine Sylbe, auf deren kurzen Vocal muta c. liqu. folgte, regelmässig kurz.

Homer und Hesiod gebrauchen in der Regel eine Sylbe als Länge, auf deren Vocal muta cum liqu. folgt, mögen nun jene Consonanten noch zu

demselben Worte gehören oder das folgende Wort beginnen; Ausnahmen von der Regel finden sich nur, wenn der zweite Consonant ein ρ oder λ ist, und zwar etwas häufiger, wenn beide Consonanten den Anlaut des folgenden Wortes bilden, seltener und fast nur in Folge metrischer Nöthigung, wenn sie zu demselben Worte gehören, wie in τειχεσιπλῆτα, ἀλλόθροος, προτραπέσθαι; s. La Roche, Homerische Untersuchungen S. 1—40, Gieseke, Hom. Forsch. S. 153.

Hingegen liebten die attischen Dichter die Sylbe kurz zu belassen, wenn auf einen kurzen Vocal πλ φλ κλ χλ τλ θλ κμ τμ θμ πν φν κν χν πρ φρ βρ κρ χρ γρ τρ θρ δρ folgte, nur nachfolgendes βλ γλ bewirkten meistens, γμ δμ γν δν immer Positionslänge. An diese Regeln der sogenannten correptio attica hielten sich streng die Dichter der alten Komödie (s. Meineke, hist. crit. comic. I 294), häufiger erlaubten sich die Tragiker, am meisten Euripides die Verlängerung, selbst wenn die beiden Consonanten im Anfange des folgenden Wortes stunden, s. Rumpel, quaestiones metricae, Dawes, miscell. crit. cum notis Kiddii p. 353 ff., Seidler, de vers. dochm. p. 21 u. 409, Göbel, de correptione attica.

Eine Mittelstellung zwischen Homer und den scenischen Dichtern Attikas nehmen die Lyriker ein, von denen Pindar sogar einmal, Pyth. VIII 48, die Positionskraft von δμ in dem Eigennamen Κάδμου vernachlässigt.

Unter den späteren Epikern, Didaktikern und Elegikern folgten die einen der Norm des Homer, während anderen mehr die correptio attica gefiel (s. G. Hermann in seiner Ausgabe der Orphica p. 755—722). Speciell pflegte Nonnus und seine Schule die erste Sylbe eines zweisylbigen Wortes vor mut. c. liqu. nur in der Arsis, also nur unter dem Einfluss des Ictus als Länge zu gebrauchen; s. Ludwich, Beitr. z. Kritik d. Nonnos S. 8 ff. u. Jahrb. f. Philol. CIX 233—48.

Von den Lateinern haben die älteren scenischen Dichter Sylben mit kurzem Vocal und nachfolgender muta cum liqu. regelmässig kurz gebraucht, indem sie hierbei dem Usus der in dem Volksmunde herrschenden Aussprache folgten. In der epischen Poesie hat schon Ennius nach dem Vorbilde der Griechen hin und wieder der Verbindung von mut. c. liqu. Positionskraft beigelegt. Von der Zeit des Lucilius an liehen alle römischen Dichter jener Consonantenverbindung schwache Positionskraft, jedoch so, dass sie häufiger und fast regelmässig in der Thesis die Kürze der Sylbe aufrecht erhielten; s. L. Müller, de re metr. p. 430.

19. Ausser vor muta cum liqu. behauptete noch in vereinzelten Fällen vor σλ und μν ein kurzer Vocal seine Kürze, nämlich in ἐσλός bei Pindar P. III 66, N. IV 95, in ὑμνῳδεῖ bei Aesch. Agam. 990, εὔυμνος bei Epicharmus fr. 69, ὑμνήσω in Eur. Bacch. 71, in πολύμναστον bei Aesch. Agam. 1459, vor μνηστήρων bei Eur. Iph. Aul. 68. 847, μνημονικός bei Cratinus fr. 153, Callimachus fr. 27, und in *Clytemnestra* bei Ausonius epitaph. her. I 4.

20. Das lateinische h, das in der classischen Zeit nicht die Geltung eines Consonanten hatte, bewirkte bei den christlichen

Dichtern in Verbindung mit einem anderen Consonanten hin und wieder Positionslänge, wie bei Sedulius III 296

vir humilis maesto deiectus lumina vultu

s. L. Müller de re metr. p. 321.

Da bei Plautus mehrmals vor h, insbesondere vor dem h von *homo,* die Elision unterlassen ist, wie z. B. in dem viermal wiederkehrenden *flagitium hominis* Asin. 470. Cas. III 2, 22. Men. 489. 709, ferner in *alienum hominem* Asin. 756, *quem ego hominem* Men. 903, *illic homo homines* Men. 98, *simile hominem pauperem* Aul. I 2, 33, *quid ais tu hominum* Most. 593 und öfters in der Cäsur des Senar (s. Spengel, Plautus S. 198), so hat schon Linge, de hiatu in versibus Plautinis p. 53—58, gestützt auf die Angabe des Grammatikers Diomedes p. 423, 15 in der halbconsonantischen Natur jenes h die Entschuldigung des Hiatus gesucht, vielleicht nicht mit Unrecht. Bergk im Philol. XVII 54 ff. schlug hingegen vor, die alte Form *homonis* an jenen Stellen in den Plautustext zurückzuführen, was sicherlich in Dialogpartien äusserst bedenklich ist. Indess ist auch nicht selten vor *hodie* die Elision unterlassen worden, aber auch hier sucht Bergk, Beitr. z. lat. Gram. I 85 ff. und nach ihm Lorenz in seinen Plautusausgaben den Hiatus durch Herstellung der volleren Form *hocedie* zu beseitigen.

21. Auch ein einzelner Consonant konnte im Griechischen die Längung einer Sylbe herbeiführen. Diese Kraft hatte bei den Attikern die Liquida ρ, vor der sie in der Regel den kurzen Schlussvocal verlängerten. Ausnahmen von der Regel finden sich mehrere Male in lyrischen und anapästischen Partien, in Senaren nur Soph. Oed. R. 72. S. Dawes, misc. crit. c. notis Kiddii p. 281 ff., Meineke, hist. crit. com. I 70, Rumpel im Philol. XXV 477 ff.

Anderer Art sind die Verlängerungen kurzer Sylben durch die Kraft éines Consonanten, die auf Homer und die daktylischen Dichter, welche seinem Vorbilde folgten, eingeschränkt sind. Homer nämlich gebraucht häufig in der Arsis eine Sylbe mit kurzem Schlussvocal lang vor folgenden mit einer Liquida anlautenden Wörtern: ῥήγνυμι ῥύομαι ῥινός ῥόος ῥέζω ῥητός ῥιπή ῥίον ῥωπήϊα ῥόπαλον ῥυπόω ῥόδον ῥίζα λιπαρός λαπάρη λιαρός λιγυρός λιγύς λόφος λίσσομαι λίς μαλακός μέγαρον μέλος μελίη μέγας μάλα μοῖρα νέφος νεφέλη νιφάς νευρή νύμφη νύσσα so wie vor δηρόν δήν δέος δεινός δείδω Δεῖμος (s. Hofmann, quaest. Hom. I 101 ff. u. La Roche, Hom. Unters. S. 46 ff.). Auf die Thesis hat jene Freiheit der Verlängerung keine Ausdehnung; denn die Verlängerung des α in πολλὰ λισσομένη Ε 358. Φ 386. Χ 91, πολλὰ ῥυστάζεσκεν Ω 755, πυκνὰ ῥωγαλέην ν 438. ρ 198. σ 109 kann nur als regelwidrige Ausnahme gelten und hat überdiess in der Eigenthümlichkeit des ersten Versfusses und vielleicht auch in der ursprüng-

lichen Länge des neutralen α eine Entschuldigung. Ganz vereinzelt sind auch bei Homer die Fälle, wo vor einer inlautenden Liquida eine Sylbe mit kurzem Vocal in der Arsis verlängert wird, wie μέλανι Ω 79, ἴμεναι Υ 365, ἔμαθον ρ 226, cῡνεχέc Μ 24, ι 74, πᾱρέχῃ τ 113. Eine ähnliche Verlängerung erlaubte sich Alcäus fr. 18, 1 in ἀcῡνέτημι und der Aulode Echimbrotus in μέλεα (s. Paus. X 7).

Der Grund dieser ungewöhnlichen Verlängerung bei Homer ist nicht in der rhythmischen Kraft des Ictus allein zu suchen, da es sonst unerklärlich bliebe, dass dieselbe nicht gleich oft vor anderen Wörtern eintritt. Auch die Natur der Liquida, die in allen Sprachen leicht eine Verdoppelung nach einem durch den Ictus ausgezeichneten kurzen Vocale erleidet, reicht zur Erklärung allein nicht aus; vielmehr lässt sich in den meisten, wenn auch keineswegs allen Fällen nachweisen, dass die später mit einem einzigen Consonanten anlautenden Wörter ehedem mit zweien anlauteten, und dass sich in der Positionskraft der Liquida und des δ noch eine Nachwirkung jenes Doppelanlautes kund gibt. So zeigen die Etymologie und die verwandten Sprachen, dass ῥήγνυμι ehedem Fρήγνυμι, ῥητόc Fρητόc, ῥίζα Fρίζα, ῥέζω Fρέζω, ῥόοc cρόοc, λίccομαι γλίccομαι, λόφοc γλόφοc, μοῖρα cμοῖρα, νιφάc cνιφάc, νευρή cνευρή, δηρόν u. δήν δjηρόν u. δjήν, δέοc δFέοc gelautet haben. Die Macht der Analogie scheint dann die Verdoppelung oder die geschärfte Aussprache auch anderer flüssiger Buchstaben begünstigt zu haben, vor denen ein Abfall eines Consonanten nicht nachweisbar ist, wie von μέγαc, μάλα, μαλακόc. Näheren Aufschluss über diese Punkte bietet Hartel, Homerische Studien.

Schwankende Quantität.

22. In den vorausgehenden Paragraphen haben wir jene Sylben behandelt, deren schwankende Quantität von der zweifelhaften Kraft der Position abhing. Nun gibt es aber auch Sylben, deren unsichere Quantität in der Natur ihres Vocales begründet ist. Diese Art zweifelhafter Sylben findet sich am meisten bei den älteren Dichtern, die noch weniger durch bestimmte Regeln der Theorie (ars) oder die Autorität massgebender Vorbilder (auctoritas) beengt waren, sondern noch das in der Aussprache des Volkes herrschende Schwanken ungehindert für den Versbau verwerthen konnten. Von Bedeutung war ausserdem die Stellung der Sylbe im Vers, indem die hinzutretende oder fehlende Kraft des Ictus das Zünglein nach der einen oder der andern Seite zu wenden pflegte. Auffällig könnte es erscheinen, dass die Unsicherheit der Sylbenquantität ungleich grösser ist bei den lateinischen Komikern als bei den griechischen, wiewohl doch beide in gleicher Weise ein Abbild der Sprache des gewöhnlichen Lebens geben

wollten. Aber jene Ungleichheit erklärt sich einfach daraus, dass Plautus und Terenz im Anfange der römischen Literatur stunden, Aristophanes hingegen eine ausgebildete Kunst vorfand, von der abzuweichen ihm nicht mehr erlaubt war, auch wenn sie mit der Volkssprache nicht in vollem Einklange stund.

23. Im Griechischen setzten sich die Unterschiede von Länge und Kürze bei den Vocalen e und o früh fest und fanden daher auch in der Schrift durch Unterscheidung vom kurzen und langen ε η ο ω einen äusseren Ausdruck. Hingegen war die Quantität der übrigen Vocale, besonders des ι und υ, vielfach schwankender Natur. So galt z. B. den Dichtern für kurz und lang das α in Ἄρης Ἄιδος Ἀπόλλων ἀνήρ καλός ἀρῶ ἀτάλλω ἀμᾶν φάρος ἑκάς und in den Accusativendungen εα εας der Substantiva auf εύς, das ι in τίω μηνίω ὀΐω ἱλάσκομαι ἵλαος πιαίνω πιφαύσκω ἴσασι ἴσος θίασος ἱμάς ἦια ὀπωρινός ἡμῖν ὑμῖν πρίν κακίων Κρονίων κονία ἀνία καλία λίαν Αἴγινα πέρδικος καρίδος ῥαπίδος und in den Casusendungen ις und ιν von ὄρνις βλοσυρώπις μῆτιν ἦνιν πόλιν, das υ in θύω λύω φύω ὕω ἀλύω ῥύομαι ὕδωρ ἰλύς ὀιζυρός πέλεκυν.

Durch zwei verschiedene Schreibungen ist die Doppelzeitigkeit des Vocals verdeckt in γηραιός neben γεραιός, ἀργῆτι neben ἀργέτι, ἐύς neben ἠύς, Διόνυσος neben Διώνυσος, βόλεσθε (Od. π 387) neben βούλεσθε, ἀτάρ neben αὐτάρ, ἰαχή neben ἰακχή, ἀπλακεῖν neben ἀμπλακεῖν, Ὀδυσσεύς neben Ὀδυσῆος, Ἀχιλλεύς neben Ἀχιλῆος, πτόλις neben πόλις, μενεπτόλεμος und Νεοπτόλεμος neben πόλεμος, νώνυμνος neben νώνυμος, δίδυμνος neben δίδυμος, ὑπεμνήμυκε (Il. Χ 491) statt ὑπεμήμυκε, πέρωτα statt πτέρωτα. Mit gesuchter Kunst haben manchmal die Dichter in demselben Vers die doppelte Quantität des Vocals hervortreten lassen, wie Homer in Ε 31

Ἆρες Ἄρες βροτολοιγὲ μιαιφόνε τειχεσιπλῆτα.

Vgl. O. Schneider, Callimachea I 153.

Bei einigen der genannten Wörter erleidet die Doppelzeitigkeit der Sylbe eine Einschränkung; so ist das α von καλός, das ι von ἰσος bei Homer stets lang, bei den attischen Dichtern stets kurz, so verlängert auch Homer das ι von φίλος und διά nur unter dem stärkeren Ictus des ersten Versfusses, und gebraucht das α von φάος in allen Casus kurz mit Ausnahme des nom. acc. plur. φάεα; s. Spitzner, de versu heroico cap. II.

24. Im Lateinischen hängt in den meisten Fällen die schwankende Quantität mit dem immer wachsenden Einfluss

des Hochtons zusammen. Das Lateinische zeigte nämlich gleich bei seinem Eintritt in die Literatur eine grosse Neigung zu den Quantitätsverhältnissen accentuirender Sprachen. Den ersten Schritt hatte es damals bereits gethan, und den Accent durchgängig von den Endsylben zurückgezogen; aber auch den zweiten stund es bereits im Begriffe zu thun und die tieftonig gewordenen Endungen namentlich jambischer Wörter aus langen Sylben zu kurzen zu degradiren. Dieser Neigung der Volkssprache, die ein starkes Schwanken der Quantität der Endvocale zur Folge hatte, entzogen sich nicht die älteren Dichter, am wenigsten die Komiker, welche ja in den Dialogpartien ein Abbild der Umgangssprache zu geben beabsichtigten. Später hat die Kunstübung dem Schwanken einen Einhalt gethan, bis die christlichen Sänger mit ihren accentuirenden Versen wieder in die Bahnen der Volkssprache einlenkten. Doch zeigt auch die Kunstpoesie in einzelnen Erscheinungen, namentlich in der allmählich immer mehr sinkenden Quantität der Endung o der ersten Person des Verbums, deutliche Spuren des steigenden Einfluss des Hochtones. Diesen Punkt ins rechte Licht gestellt zu haben ist das unsterbliche Verdienst Corssen's in seinem Werke, Aussprache Vocalismus und Betonung der lateinischen Sprache.

25. Neben dem Accent waren es die eigenthümlichen Prosodieverhältnisse der lateinischen Sprache, welche eine Verschiebung der Quantität einzelner Sylben herbeiführten. Die lateinische Sprache war nämlich, wie die deutsche, ungleich mehr für den jambisch-trochäischen Rhythmus geschaffen als für den daktylischen. Als nun aber mit Ennius in Folge der Nachahmung der Griechen der daktylische Hexameter und das daktylische Distichon die Hauptversmasse der römischen Poesie wurden, mussten sich die Dichter nothgedrungen mehrere Modificationen des spröden sprachlichen Stoffes erlauben. Schon bei den Griechen war unter dem Einfluss des daktylischen Hexameters die Regel entstanden, dass der Comparativ und Superlativ von Adjectiven mit vorletzter Länge ein kurzes (χρηστότερος χρηστότατος), von Adjectiven mit vorletzter Kürze ein langes o (στενώτερος στενώτατος) habe. Bei den Lateinern führte die Noth des Verses geradezu zu Abweichungen von der ursprünglichen Quantität. So erlaubte sich Vergil in der Aeneis VI 514

namque ut supremam falsa inter gaudia noctem
egerimus nosti, et nimium meminisse necesse est

das i der Conjunctivendung metri necessitate, wie der alte Commentator Servius sagt, kurz zu gebrauchen, während dasselbe ursprünglich lang war. Vielfach ist dann die einmal gebrauchte Freiheit durch die Kraft der Analogie auch auf Wörter ausgedehnt worden, deren Quantitätsverhältnisse keine Abweichung von der Regel erforderten. So scheint das e der 3. pers. perf. anfänglich nur bei solchen Verbis gekürzt worden zu sein, die anders nicht in den Hexameter zu bringen waren, wie *constiterunt contigerunt terruerunt;* nachdem aber einmal die Quantität jenes e ins Schwanken gekommen war, gebrauchten die Epiker auch *dedĕrunt* neben *dedērunt* und machten sich auch die scenischen Dichter jene Doppelzeitigkeit zu Nutzen. Eine treffliche Beleuchtung dieser Verhältnisse gibt Köne, die Sprache der römischen Epiker.

26. Um zum Einzelnen überzugeben, so wurde lang und kurz gebraucht das e der Perfectendung *erunt*, wie in *reddiderunt steterunt potuerunt* (s. Corssen, Ausspr. I 611 f.), das i der Genetivendung *ius* in *alterius illius istius utriusque* (s. Ritschl, opusc. II 662—708, und Brandt de varia gen. sing. pronom. forma p. 4—28), das mittlere e der Composita *calefacere putrefacere patefacere tepefacere* u. ä., der Vocal der ersten Sylbe von *Diana coturnix cuculus vacillare liquor liquidus subus*, die Nominative *hic hoc*, das auslautende i von *mihi tibi sibi ibi ubi* (s. A. Spengel, Plautus S. 55 ff., L. Müller, de re metr. p. 334), das *is* von *sanguis pulvis*, sowie der 2. Pers. coni. perf. u. fut. ex., wie *dederis noris fueris credideris* u. a. (s. Neue, Formenlehre d. lat. Spr. II² 509 f.), das o von *pro* in den Compositis *procurare propagare propellere*, sowie das auslautende a o e von *puta triginta scio nescio cave have superne inferne* u. a.

27. Bestimmter unterscheiden sich bei anderen zweifelhaften Sylben die älteren lateinischen Dichter von den jüngeren. So hat das *a* des Nominativs der 1. Declination und das *a* der Neutra plur. der 3. Decl. in den saturnischen Versen ausnahmslos und bei den Dichtern griechischer Versmasse ab und zu bis zu Ende des 6. Jahrhunderts seine Länge behauptet (s. Fleckeisen, krit. Misc. 16—23 u. Bücheler, Grundriss d. lat. Decl. p. 9 u. 19), so ist das *it* der 3. Person des Perfect in den Komödien des Plautus meist noch lang gebraucht (s. Fleckeisen, Jahrb. f. Philol. LXI 70) und haben noch hin und wieder bei den älteren Dichtern die ursprünglich langen Endungen *at et it* der 1. 2. u. 3. Conjugation, *ar* des Conjunctivs, *es* des Nominativs der 3. De-

clination, *or* des Nominativs und der 1. Person ihre Länge unter dem Einfluss des Versictus wieder aufleben lassen; s. Ritschl, proleg. ad Trin. 183 u. Müller, Plaut. Prosodie cap. I. Erst allmählich sank die Länge des o der 1. Person, so dass dasselbe zuerst in jambischen Wortformen, und da schon zu Plautus Zeiten, dann aber seit der augusteischen Zeit auch in andern Verbis mittelzeitig wurde. Ebenso beginnt seit Vergil das *o* des Nominativs der 3. Decl. ins Schwanken zu kommen, bis dann Seneca Iuvenal und Statius auch das o von *vincendo* (Sen. Troad. 264) *postremo* (Iuv. XI 91) *vero* (Statius Theb. II 187) zu kürzen sich erlaubten; vgl. Müller, de re metr. 336—9, Corssen Ausspr. II² 479—88. Auch an Rücksprüngen hat es nicht gefehlt; so ist das a von *frustra* bei Plautus kurz (s. Spengel, Plautus 62 f.) bei Lucretius und den Dichtern des augusteischen Zeitalters lang.

28. Speciell die altrömischen Bühnendichter haben eine Reihe von tiefbetonten Sylben kurz gebraucht, wenn sie in der Thesis stunden, insbesondere wenn sie von zweien eine Ictuslänge vertretenden Sylben die zweite Stelle einnahmen.

Zu einer syll. anc. sank auf solche Weise die zweite Sylbe folgender ursprünglich jambischer Wortformen herab:

a) der Verba auf o, wie *volo rogo cedo dabo,*

b) der Imperative auf a e i, wie *puta vide abi,*

c) der Indicative und Conjunctive auf as es is an en in, wie *rogas vides viden abin,*

d) einzelner Verbalformen auf i, wie *dedi steti dari pati loqui,* und einzelner Ablative auf o, wie *modo cito iocon.*

Ferner konnte nach einem vom Ictus getroffenen kurzen Monosyllabon ein einsylbiges Pronomen und eine einsylbige Partikel gekürzt werden, wie in *séd has tabellas* (Plaut. Pers. 195) *quíd hic nunc agimus* (Plaut. Epid. I 2, 54) *tíbi a curvo infortunio* (Plaut. Pseud. 1143).

Drittens konnten alle jambischen Wörter, deren Vocale bloss durch eine Liquida oder ein v von einander getrennt waren, wie *novos boves malos bonos manus domi dolos viros eros fores senex heri velim,* zur Bedeutung eines Pyrrichius herabsinken, wie in Ter. Eun. 8

ex graécis bonis latínas fecit nón bonas.

Darüber gingen die scenischen Dichter in Anapästen und im ersten Fuss jambischer Verse noch hinaus, indem sie hier auch die zweite Sylbe von *pedes cibo loci* als Kürze gebrauchten.

Bei fast allen Arten dieser Verkürzung spielte offenbar der Accent eine wichtige Rolle. Die betreffenden Verse sind nämlich regelmässig so gebaut, dass die erste Sylbe der bezeichneten jambischen Wörter unter den Ictus fällt, wie in den Versen des Plautus

át faciem quom adspícias eorum, haud máli videntur, ópera fallunt:
prímum ómnium huic lucébis novae nuptaé facem.

Gewiss war daher die von den lateinischen Bühnendichtern so sehr angestrebte Concordanz von Wortaccent und Versictus mit daran schuld, dass sie sich in diesem Punkte eine so weit über die Griechen hinausgehende Freiheit erlaubten. Denn da die erste accentuirte Sylbe jambischer Wortformen nur im Falle der Auflösung einer Ictuslänge unter den Versictus fallen konnte, so liessen sie lieber die zweite Sylbe jener Wörter zur Geltung einer Kürze herabsinken, als dass sie durch Betonung derselben eine störende Disharmonie zwischen Wortaccent und Versictus hervorgebracht hätten.

Die in vorstehendem Paragraphen entwickelten Sätze sind mit jenen zusammenzustellen, welche wir oben § 17 über die Vernachlässigung der Position bei den älteren römischen Bühnendichtern aufgestellt haben. Ebendort sind auch die Schriften verzeichnet, welche die Belege zu den einzelnen Sätzen enthalten.

Die Wörter *manus fores viros bonos* u. ä. können auch, wenn sie nicht eine Ictuslänge vertreten, sondern in der Thesis eines Anapästen stehen, die Geltung von 2 Kürzen haben; aber in diesem Falle ist eher mit Ritschl an eine Verdunkelung und halbwegige Unterdrückung des Vocals der ersten Sylbe zu denken, etwas, was unzweifelhaft in mehrsylbigen Wörtern wie

quís me fortunátior venustátisque adeo plenior (Ter. Hec. 848)
parvís magnisque minísteriis praefúlcior (Plaut. Pseud. 772)

anzunehmen ist, worauf ich unten zurückkommen werde. Die Ausnahmestellung aber, die jambische Wörter mit trennender Liquida einnehmen, hat in dem geringen Gehalt der dünnen Liquida ihren Grund, indem den zweisylbigen Wörtern *deos meas,* welche durch Synizesis in eine Sylbe zusammengerückt werden können, *bonos malas* näher zu stehen schienen als *pedes locos.*

Prosodische Licenzen.

29. Prosodische Licenzen nehmen wir da an, wo in einem Vers einer Sylbe eine falsche Quantität beigelegt ist. Die einfachste und am ehesten zu entschuldigende Art solcher Licenzen besteht darin, dass die Dichter eine kurze Schlusssylbe unter dem Einfluss des Versictus und unter Einrechnung der kurzen, jedem Worte und namentlich jedem längeren Worte nachfolgenden Pause als eine Länge gebrauchten.

In diesem Sinne hat Homer und haben nach seinem Vorbild jüngere Dichter der Griechen sich erlaubt, in der Arsis des Daktylus einer bestimmten Klasse kurzer Sylben die Geltung einer Länge zu geben, wie in

θαρcήcαc μάλα Ϝειπὲ θεοπρόπιο̄ν ὅτι Ϝοῖcθα.
αὐτὰρ ἔπειτ᾽ αὐτοῖcι βέλο̄c ἐχεπευκὲc ἐφιείc.

Dem Vorgang der Griechen folgten hin und wieder auch die lateinischen Dichter in daktylischen Versen, wie in

calones famulique metalliquē casulaeque.
si mala condiderīt in quem quis carmina, ius est.

So nämlich erklärt sich die Verlängerung einer kurzen Endsylbe in der Arsis des Daktylus ungleich leichter als durch die namentlich von Corssen,Ausspr. II^2 438 ff. lebhaft verfochtene Annahme, dass in solchen Fällen die alte Länge der Sylbe wieder aufgefrischt worden sei. Denn einerseits findet sich diese Freiheit auch bei Sylben, von denen eine ursprüngliche Länge gar nicht nachweisbar ist, und anderseits wird dieselbe im Lateinischen von den gleichen metrischen Umständen begleitet wie im Griechischen.

30. Die griechischen Dichter haben in anderen als daktylischen Versmassen nie dem Ictus die Kraft der Verlängerung einer kurzen Sylbe zugemessen. Wohl aber haben die älteren römischen Bühnendichter auch in jambischen, trochäischen und kretischen Versen hin und wieder bei einem auf zwei Kürzen endigenden drei- und mehrsylbigen Wort die Schlusskürze, welche auch in der Aussprache des Volkes eine längere Dauer als die vorausgehende Kürze gehabt zu haben scheint, in der Arsis als Länge gebraucht. So findet sich in der Arsis lang gebraucht

1) das e des Infinitives in *promere* (Pseud. 355, Mil. 848), *hau dare* (Trin. 584), *fingere* (Asin. 250), *dicere* (Mil. 1316, Merc. 934), *perdere* (Asin. 420), *reddere* (Asin. 584), *ducere* (Mil. 1239), *vivere* (Mil. 1275), *vortere* (Merc. 125) Bei Terenz findet sich die gleiche Freiheit nur in der Cäsur des Tetrameters und beim Personenwechsel, wie in Andr. 613, Heaut. 724.

2) Das e des Ablatives in *ordine* (Pseud. 761), *pumice* (Pers. 41), *furfure* (Capt. IV 2, 27), *pariete* (Cas. 50), *a patre* (Stich. 71), *nomine* (Asin. 454), *pectore* (Bacch. 628), *tempore* (Hec. 531). Vergleiche Bergk, Beitr. z. lat. Gram. I 69, Lorenz zu Plaut. Mil. 700, Brix zu Capt. IV 2, 27.

3) Das a des Nominatives der 1. Decl. in *epistula* (Asin. 762), *altera quadrimula* (Poen. 85, Bacch. 1128), *libera* (Epid. 487), *familia* (Trin. 251), *naenia* (Pseud. 1278), *avara* (Truc. II 5, 8 in der Cäsur), *Canthara* (Epid. IV 1, 40), *Leonida* (Asin. 739), *Sosia* (Amph. 438. 439. 1024).

4) Das a des Plurals der Neutra in *cetera* (Asin. 199), *oppida*

(Rud. 933), *omnia* (Rud. 192 u. Poen. I 2, 43), *verbera* (Men. 975), *tonsilia* (Stich. 378, Pseud. 147), *debilia* (Ter. Ad. 612 in der Cäsur).

5) Das us in *longius* (Men. 327), *ultimus* (Capt. prol. 11), *lampadibus* (Men. 842), *aedibus* (Merc. 900, Titinius 45), *omnibus* (Merc. 919, Rud. 975, Asin. 641), *venimus in Cariam* (Curc. 438).

6) Das e und ur in *advortite* (Curc. 701), *adficitur* (Curc. 142), *igitur* (Amph. 719, Most. 393. 1093).

Die Thatsache, dass in den aufgeführten Wörtern der Schlussvocal verlängert ist, wurde besonders von Fleckeisen, Jahrb. LXI 32 ff. und Wagner, Proleg. Plaut. Aulul. u. Rhein. Mus. XXII 120 ans Licht gezogen. Aber beide Gelehrte, wie auch Bücheler, Grundr. d. lat. Decl. S. 9. 19. 50. 63 und Corssen,Ausspr. II^2 451, 460 wollen in allen diesen Fällen ursprüngliche Länge der Sylbe annehmen, und neuerdings hat H. Buchholtz in dem Buche Priscae latin. origg. jene Lehre so weit ausgedehnt, dass er p. 301 den allgemeinen Satz aufstellt: ultimas omnium vocabulorum syllabas in iambis et trochaeis prisca aetate produci; quam legem ut migrarent et non servarent, nisi propter artam quandam vocabulorum coniunctionem et accentus causa fieri non potuisse: quae acuerentur eas syllabas ultimas vocabulorum semper longas fuisse. Gegen diese ganze Annahme ursprünglicher Länge jener Endungen hat sich C. Fr. W. Müller, Plaut. Prosodie S. 1—58 mit Recht erklärt, indem er lieber die Richtigkeit der Ueberlieferung bezweifelt, als so wenige Ausnahmen von der herrschenden, durch Tausende von Stellen bezeugten Quantität zulassen wollte. Auch ist in der That eine ursprüngliche Länge der Sylbe, selbst wenn man bis zum Sanskrit zurückgeht, nur nachweisbar bei Nr. 1. 2. 3. 4, indem der Infinitiv aus einem Dativ auf ei entstanden ist, das a des Nominativs der 1. Decl. und der Neutra im Plural noch in den saturnischen Versen seine Länge behauptete (s. oben § 27) und die Ablative auf e noch bis in die Zeit des Plautus herein ihr schliessendes d durchhören liessen Aber die Endung us des Nominativs und der 1. Person war nie lang, wenn auch in der Kaiserzeit in Folge der prosodischen Verwirrung *filiús mensibús* mit einem Apex geschrieben wurde (s. Corssen, Ausspr. II^2 941). Um so mehr Werth wird man meiner Bemerkung beilegen müssen, dass Terentius sich jene Freiheiten nur in der Cäsur und beim Personenwechsel erlaubte und dass Plautus sich dieselben nur unter begünstigenden Umständen bei Wörtern mit zwei schliessenden Kürzen gestattete. Die dieser einschränkenden Regel entgegenstehenden Stellen in Bacch. 255. 893, sowie in Cas. III 5, 32 u. 70 sind leicht emendirbar; in dem Vers des Mil. 707 lässt sich die Form *morted* oder *morti* herstellen, wenn man nicht mit Ritschl zu weitergehender Emendation greifen will; endlich in Plaut. Poen. III 4, 12

quid si ánimus esse nón sinit? AD. esto út sinit

wird die Verlängerung von *it* in *sinit* durch Personenwechsel entschuldigt.

31. Auf billige Nachsicht wegen einer prosodischen Licenz durfte auch der antike Dichter hoffen, wenn ein Wort anders nicht in den Text zu bringen war. Doch zogen es die griechi-

schen und lateinischen Dichter in einem solchen Falle meistentheils vor, das Wort gar nicht zu gebrauchen. Nur Homer und Hesiod und nach ihrem Vorbild die epischen Dichter der Griechen haben sich erlaubt die erste Sylbe eines mit drei Kürzen beginnenden vier- oder mehrsylbigen Wortes, wie ἀθάνατος ἀκάματος πανάπαλος ἐπίτονος ἀπονέοντο ἀποδίωμαι ἀγοράασθε ἀποπέσῃσι πιόμενος δυναμένοιο θυγατέρεσσι Ζεφυρίη διογενές Πριαμίδης (vgl. ἠγάθεος ἠγερέθονται ἠυγένειος ἠνεμόεις ὠλεσίκαρπος βοηλασίη ὀλιγηπελέω) und die vorletzte Sylbe von ἱστίη ξ 159. τ 304. υ 231, προθυμίῃσι Β 583, ὑπεροπλίῃσι Α 205, ὑποδεξίη Ι 73, Ὑπερησίην Β 573. ο 254, ἀεργίης ω 251. χ 374, Hes. Opp. 311, ἀτιμίη ν 142, ἀκομιστίη φ 284, ἀνολβίη Hes. Opp. 319, ἀναλκίης ἀπιστίη καχεταιρίης Theognis 891. 831. 1169 zu verlängern. S. Spitzner, de versu heroico p. 72 sqq.

Ganz vereinzelt stehen die unregelmässigen Verlängerungen in ὄφιν bei Homer Μ 208 und Hipponax fr. 49, σκῦφον bei Hesiod fr. 113, βρόχον bei Theognis 1099, φιλόσοφον bei Aristophanes Eccl. 571, ὄγδοον bei Homer η 261 und ξ 287 (ὀγδόατον schreibt Bekker), διδόναι bei Homer Ω 425, ζευγνῦμεν bei Homer Π 145. Möglicher Weise hat, wie bereits der Scholiast zu Hephästion p. 145 W. annimmt, der dicke Hauch der griechischen Aspirata bei den ersten Beispielen zur Verlängerung beigetragen.

32. Die römischen Epiker haben sich, was mit der Rigorosität des römischen Wesens und mit der grösseren Strenge der von den Alexandrinern ihnen überkommenen Kunstregeln zusammenhängt, gleich weit gehende Freiheiten in dem daktylischen Versmass nicht genommen. Sie suchten sich lieber auf anderem Wege, durch Heranziehung griechischer Wortformen, wie *Aegida Dorida Arcadas Memniadae Helene*, durch den Gebrauch ungewöhnlicher Beugungsendungen, wie *poteretur dimicuisse* (Ovid. am. II 13, 28) *mensum* (Ovid. met. VIII 500, fast. V 187. 424) *agrestum* (Verg. georg. I 10), *caelestum* (Lucr. 1272, Cat. 64, 204, Ovid. met. I 150) oder durch gekünstelte Wendungen, wie *admonuisse potest* (Ovid. met. II 565) statt *admonere potest* oder *herba veneni* (Verg. ecl. IV 24) statt *herba venenata* aus der Zwangslage zu ziehen. Indess sind doch mehrere Kürzungen wie *alterĭus constitĕrunt stetĕrunt contigĕrunt terruĕrunt quomodŏ fĭeret fĭeri prŏfiteri prŏficisci egerĭmus* (Verg. Aen. VI 514), sowie umgekehrt mehrere Verlängerungen, wie *Ītaliam Canīcula adōrea*, unter dem Zwang des daktylischen Versmasses entstanden, und ist auch die ausnahms-

weise Erhaltung einzelner Positionslängen, wie *relliquiae relligiones rēficiamus* (Prop. II 21, 22) *rēcidimus* (Ovid. met. X 18) *rettulerit* (Hor. ep. I 17, 32) *reppulerint* (Ovid. met. VII 735) auf den Einfluss des Hexameters zurückzuführen. Siehe oben § 25.

33. In den Eigennamen, deren Quantität bei ihrem selteneren Gebrauch weniger feststand, erlaubten sich die Dichter zu allen Zeiten und in allen Gattungen der Poesie eine grössere Freiheit; so finden wir Schwankungen und Arrhythmien in Ἠλĕκτρύωνος (Hesiod. scut. 3. 16. 35. 82), Ἱστίαιαν (Hom. B 537), Αἰγῦπτίας (Hom. I 382. δ 83. 127. 229. ξ 263. 286), Ἐνĕτικός (Alcman fr. 16), Σερῖφῳ (Pind. Pyth. XII 12), Ἱππŏμέδοντος (Aesch. Sept. 488), Παρθĕνοπαῖος (ibid. v. 547), Ἀλφĕσίβοιαν (Soph. fr. 785), Ἱππώνăκτος (Rhinthon bei Heph. p. 6), *Syrăcusas* (Plaut. Men. 37) *Voltūre in Āpŭlo altricis extra limen Apūliae* (Hor. od. III 4, 9) *Macĕdonia* (Ovid met. XII 466) *Phillyrides* (Ovid fast. V 383); vgl. Lachmann ad Lucr. p. 36 und Ritschl Opusc. I 362 ff. Sorgsame Dichter aber wagten selbst in Eigennamen nicht leicht einen vollständigen Verstoss gegen die Regel; so wollte der Elegiker Kritias in dem Epigramm

Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω,
Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·
οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ᾽ ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ,
νῦν ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.

lieber von der gewöhnlichen Form des Epigramms abweichen, als gegen die Quantität des Eigennamens verstossen; vgl. Hor. sat. I 5, 87, Ovid. ep. ex Ponto IV 12, 2, Martial IX 11. Hingegen vermieden die Dichter, worauf wir in dem speciellen Theil noch oft zurückkommen werden, ungewöhnliche, nicht geradezu falsche Versformen weniger ängstlich, wenn sie durch die freiere Stellung der Eigennamen sich gedeckt sahen.

In Ἱστίαιαν und Αἰγύπτιος lässt sich statt Positionsvernachlässigung auch Verschleifung des ι mit dem folgenden Vocale annehmen; doch wird in Αἰγύπτιος durch die Analogie von Νεŏπτόλεμος (lies Νεοπόλεμος) bei Pindar N. VII 35 die Unterdrückung und Nichtbeachtung des τ näher gelegt. Jedenfalls aber haben wir es mit einer ungewöhnlichen prosodischen Erscheinung zu thun, die in der Natur des Eigennamens ihre Entschuldigung hat. In kühner Nachahmung des homerischen Ἱστίαιαν hat auch ein Komiker bei Diogenes von Laerte II 108 in einem frei gebildeten Wort

ἀπῆλθ᾽ ἔχων Δημοσθένους τὴν ῥομβοστωμυλήθραν.

die Positionskraft von στ vernachlässigt.

Zusammenstoss zweier Vocale.

34. Weitgreifende Aenderungen der ursprünglichen Quantitätsverhältnisse traten in der Versification beim Zusammenstoss zweier, durch keinen Consonanten getrennter Vocale ein. Die Aenderungen (πάθη), welche in diesem Falle die Sprache erlitt, bestanden in der Verkürzung des ersten Vocals, in der Zusammenziehung der beiden Vocale, in der Ausstossung des einen derselben.

35. Folgt bei den Griechen in daktylischen und anapästischen Versen auf einen auslautenden langen Vocal oder Diphthong ein anlautender Vocal, so wird der erste Vocal in der Thesis gekürzt (vocalis ante vocalem corripitur), wie in

ὢ πόποι, ἦ μέγα πένθος Ἀχαιΐδα γαῖαν ἱκάνει.

Der Grund, dass diese Kürzung gerade in der Thesis des Daktylus eintrat, lag in der raschen rollenden Aussprache, welche die Aufeinanderfolge mehrerer Kürzen mit sich brachte, und durch welche namentlich die Diphthonge sich leicht in ihr reinvocalisches und ihr halbvocalisches Element auflösten. Es kommt desshalb auch jene Kürzung bei weitem am häufigsten bei den Diphthongen αι οι ει αυ ου ευ, seltener bei den Vocalen ᾱ ω η, am seltensten bei den Diphthongen mit langem Vocal ᾳ ῃ ῳ vor, was im einzelnen nachgewiesen ist von Dr. Grulich, de quodam hiatus genere in Homeri carminibus. Halis 1876.

Im Lateinischen wird auf ähnliche Weise, aber weit seltener, ein einsylbiges, auf einen langen Vocal endigendes Wörtchen vor einem anlautenden Vocal als Kürze gebraucht, wie in

te in circo te in omnibus libellis (Catull 55, 4).

Aber diese Freiheit findet sich im Lateinischen nicht bloss in der Thesis der daktylischen und anapästischen Verse, sondern auch in der Arsis der Jamben und Trochäen älterer scenischer Dichter, worüber wir näher im speciellen Theile handeln werden. Einige wenige Male haben lateinische Dichter auch den Schlussvocal eines mehrsylbigen Wortes vor einem Vocal in der Thesis des Daktylus gekürzt, wie Ennius in *Scipiŏ invicto*, ebenso Lucrez VI 716, VI 743, Vergil ecl. III 79, VI 44, georg. I 281 u. 437, IV 461, Aen. III 211, V 261, Iuvenal XII 32; s. L. Müller de re metr. 307 sqq.

36. Auch ein inlautender Diphthong wird im Griechischen einige Mal, namentlich bei attischen Dichtern, vor einem Vocal gekürzt, so besonders oft in ποιεῖν, τοιοῦτος, ferner in Ληθαίου

(Anacreon fr. 1, 4), Ἀλκμαίων (Anacreontea 8, 3), ὁποῖος (Scol. 7), ποιηταῖς (Arist. Equ. 583, Ran. 1008), γαιήοχον (Hes. Theog. 15), αἰόλει (Pind. P. IV 233), γεραιός (Eur. Phoen. 1718. Hipp. 171. Herc. f. 900), παλαιῶν (Pind. P. IX 105), δείλαιος (Soph. Ant. 1310, Aristoph. Equ. 139. Vesp. 40. Plut. 850), φιλαθήναιος (Aristoph. Vesp. 282), οἰωνούς (Soph. El. 1058), πατρῷος (Soph. Phil. 724. Pind. N. IX 14), ἰχνεύων (Pind. P. VIII 35), υἱέων (Pind. N. VI 25). Der Grund dieser Verkürzung ist in der vulgären Aussprache zu suchen, in der, wie die Schreibweisen πόει statt ποίει, ἐπόησαν statt ἐποίησαν, κλάειν statt κλαίειν beweisen, das ι halbwegs unterdrückt wurde; s. Wecklein, curae epigr. p. 53. Schon bei Homer lässt sich eine solche Kürzung bei υἱός (Δ 473 Ε 612 u. o.) οἷος (Ν 275. Σ 105. η 312. υ 89) χαμαιεῦνοι (Π 235) und ἔμπαιον (υ 379) nachweisen. Ueber diese Grenze hinaus verkürzten Homer Ζ 303 und Pindar P. I 53. III 7. IV 58. N. VII 46. fr. 110, 5 die zweite Sylbe von ἥρωες, und Homer Il. Β 415. 544. Δ 373. Ζ 331 die erste von δηίοιο in der Thesis daktylischer Füsse, wenn man nicht bei letzterem Worte geradezu δῄοιο, wie Τρῳός neben Τρώιος, schreiben will (s. Theogn. 552). In die gleiche Kategorie gehören die Wörter auf ειω neben εω, ειος neben εος, εια neben εα, nur dass an den Stellen, wo die vorletzte Sylbe jener Wörter die Geltung einer Kürze hat, meist auch statt des Diphthongen ein einfacher Vocal geschrieben steht. Bei Pindar indess bieten die Handschriften regelmässig die vollen Formen ειος und εια; s. T. Mommsen in adn. crit. zu Ol. XIII 78.

Bei den Lateinern finden sich einzelne Nachahmungen dieser griechischen Freiheit, wie in *Maïotis* und *praĕacutae* bei Ovid. trist. III 12, 2 u. metam. VII 1, 31, *praĕustis* bei Vergil. Aen. VII 724, *Pellaĕo* bei Plautus Asin. 331.

Synizese.

37. Die Vereinigung zweier Vocale zu einem Mischlaut war bei Griechen und Lateinern in der Aussprache des gewöhnlichen Lebens weit verbreitet, führte aber auch dann, wann bereits allgemein die ursprünglichen Vocale nicht mehr getrennt gesprochen wurden, zu einer veränderten Schreibweise der betreffenden Wörter, indem nunmehr nur noch der Mischlaut in der Schrift zum Ausdruck kam. Eine solche allgemein durchgedrungene in der Schrift ausgeprägte Vermischung zweier Vocale

hiess Synairesis (contractio), wenn sie im Innern eines Wortes stattfand, wie in τείχει aus τείχεϊ, *sim* aus *siem*, und Krasis, wenn sie den Schluss- und Anfangsvocal zweier Wörter verband, wie in ὥριστος aus ὁ ἄριστος, *nemo* aus *ne homo*. Gingen nun aber die Dichter über diese Fälle von Vocalvermischung hinaus und vereinigten zwei Vocale, welche in der Schrift noch gesondert geschrieben und meist auch noch aus dem Volksmund gesondert gehört wurden, zu einer einzigen Sylbe, so nannte man diese Art von Vocalverschleifung Synizese (συνίζησις) oder Synalöphe (συναλοιφή). Wir werden Synizese von der Verschleifung zweier inlautenden Vocale, Synalöphe von der Verschleifung eines aus- und eines anlautenden Vocales verstehen, wiewohl oft Synizese im allgemeineren Sinne zur Bezeichnung der beiden Arten von Vocalvereinigung gebraucht wurde.

38. Im Griechischen ist die metrische Synizese der alten Epiker und Lyriker vielfach eine Vorstufe der Contraction der jüngeren Schriftsprache gewesen. So ist bei Homer Ψ 114

οἱ δ' ἴσαν ὑλοτόμους πελέκεας ἐν χερσὶν ἔχοντες

πελέκεας mit Synizese zu sprechen, statt dass nach jüngerer Art mit Contraction πελέκυς geschrieben wäre. Aber die Dichter erlaubten sich auch Synizese in Wörtern, in denen die Vocale nie durch Contraction förmlich zu einer Sylbe vereinigt wurden, wie in Α 18

ὑμῖν μὲν θεοὶ δοῖεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.

In dieser letzteren Sphäre bewegte sich hauptsächlich die Synizese bei Pindar und den attischen Dramatikern, und zwar trat dieselbe fast ausschliesslich nur in Wörtern ein, in denen der erste der durch Synizese zusammenzusprechenden Vocale in einem kurzen ε, der zweite in einem langen Vocal oder einem Diphthong bestund. Besonders häufig findet sich so die Synizese bei den Genetiven und Accusativen auf εως εα εων, wie Πηλέα Ἀχιλλέως πόλεως Μενέλεων τειχέων, ferner bei θεοῦ und seinen Casus, bei νέου und seinen Ableitungen, bei den Nominibus auf εως, wie λέως Ἀμφιάρεως, ἵλεως τεθνεώς, πλέως πλέονες χρέων, bei den Adjectiven des Stoffes auf εος, wie χρυσέου σιδήρεα, sodann mehr vereinzelt in κυάνεον (Aesch. Pers. 81) βρότεον (Pind. P. X 28) μέλεοι (Aesch. Sept. 876. 948) κουλέῳ (Pind. N. X 6) ἔα (Soph. Oed. R. 1451. Ant. 95) ἐγχέας (Anacr. 64, 3) ῥέα (Il. Ρ 461) βασιλέα (Pind. Ol. XIII 21, N. I 39) νέα (Od. ι 283) θρεομένας (Eur. Hipp. 363) ἐπηετανός (Hes. Opp. 605. Pind. N. VI 10)

λαοῖϲι (Pind. P. XII 12) Διί (Pind. Ol. XIII 106. N. I 72. IV 9. X 56) Κρέων (Ant. 156. Pind. Nem. VI 45).

Genaue Nachweise über die Synizese bei den Tragikern geben Rumpel im Philologus XXVI 241—52 und Chr. Baier, animadv. in poet. trag. graecos, in welchen beiden Schriften zugleich der Beweis geführt wird, dass sich die Synizese seltener bei Aeschylus, am häufigsten bei Euripides, und öfter in den lyrischen Partien der Dramen als im Dialog findet; vgl. Wecklein Studien zu Aeschylos S. 10. Auch einzelne Versstellen lieben vor anderen die Synizese, so insbesondere die Thesis des letzten Fusses des daktylischen Hexameters und die unmittelbar der Cäsur vorausgehende Stelle des jambischen Trimeters.

An vielen Stellen ist es zweifelhaft, ob man von metrischer Synizese reden, oder geradezu Contraction annehmen soll. Diess letztere verdient bei denjenigen Formen den Vorzug, welche sich auch bei den attischen Komikern in Dialogpartien finden, da diese bei ihrem engen Anschluss an die Umgangssprache im Dialog nur da zwei Sylben in eine verschmolzen, wo sie einen Rückhalt an der herrschenden Aussprache des Volkes hatten. Demnach wird von Dindorf im Aristophanes nicht blos τεθνῶτα βελῶν γενῶν νανικήν νανιῶν ἀναδῶν δῇ u. ἐγχῇϲ geschrieben, sondern auch ὦ = ἐῶ Lys. 734, ἆ = ἔα Eccl. 784. Nub. 932. Thesm. 64. 176, θᾶϲαι = θέαϲαι Thesm. 280. Pac. 906. Auch bei den Tragikern spricht die handschriftliche Ueberlieferung für die contrahirten Formen χρυϲοῦϲ ϲιδηρᾶ βελῶν ἐπῶν ψευδῶν κερδῶν und selbst Ἀχιλῆ (Eur. El. 439), ἱερῆ (Alc. 25), Ὀδυϲϲῆ (Rhes. 708); s. Baier l. l. p. 42 f.

Der durch die Synizesis entstandene Vocal ist regelmässig lang, weil aus der Vereinigung zweier Vocale entstanden; hingegen ist in Folge der vollständigen Ausstossung des einen der beiden Vocale die Sylbe kurz geblieben in θὸϲ ὀρθωτήρ Pind. Pyth. I 56, womit man vergleiche Soph. El. 179, Oed. R. 215.

39. Ganz selten sind die Fälle, in denen ein ι oder υ mit einem folgenden Vocal contrahirt wird, und dem entsprechend findet sich auch nur selten Synizese eines ι oder υ mit einem nachfolgenden Vocal. Synizese des υ liegt vor in γενύων Pind. P. IV 225, Ἐρινύων Eur. Iph. Taur. 931. 970. 1456 (Dindorf schreibt geradezu Ἐρινῦν) δυοῖν Soph. Oed. R. 640 (Nauck emendirt), das ι in den homerischen Eigennamen Αἰγυπτίαϲ und Ἱϲτίαιαν (siehe oben § 33 A.), in καρδίαϲ Aesch. Sept. 288, Suppl. 71 (Dindorf schreibt κάρζαϲ) in Ἐλευϲινίοιϲ Epicharmus fr. 71, Ἀφροδιϲίαϲ C. I. Gr. 6233, διακοϲίουϲ Anth. XI 146, Ἀπολλωνίαϲ Append. Anth. 243. Die Dramatiker scheinen sich nur in den lyrischen Partien und auch da nur äusserst selten Synizese eines ι mit nachfolgendem Vocal erlaubt zu haben, nämlich in δεμνίοιϲ Eur. Phoen. 1537, Μουνυχίου Eur. Hipp. 761, Ἰουλίου Arist. Eq. 407, vielleicht auch in κεραύνιον Eur. Phoen. 184, ὄργια Eur.

Bacch. 998, ἀργίας Aesch. Agam. 112, οὐρανίᾳ Soph. Oed. Col. 1466. Aus dem Trimeter und den gewöhnlichen Versmassen des Dialoges sind unbedenklich durch Textänderung die überlieferten Synizesen ἐναντίᾳ Arist. Eq. 342, Ὀλυμπίου Eur. Herc. f. 1304, Πύθιος Eur. Ion 285 u. ä. zu entfernen.

Statt durch Contraction oder Elision ist der Zusammenstoss zweier Vocale einige Mal durch Ausstossung des ι und υ beseitigt, wie in πότνα = πότνια bei Homer, περόδοις = περιόδοις, χλαρόν = χλιαρόν, ἀκρόθινα = ἀκροθίνια, σωπάω = σιωπάω bei Pindar N. XI 40, P. IX 38, Ol. II 4, X 57, XIII 91, Isth. I 63, ὑγαίνειν bei Aesch. Sept. 559, κ(υ)ανώπιδες bei Lucian epigr. 39 und vielleicht auch bei Aesch. Sept. 559, δανεκῶς bei Corinna und Πηλ(ι)άδα bei Sotades nach Hephaestion p. 11, Δ(ι)όνυσε in einem Anacreonteon 42, 13; s. Lobeck, Pathol. gr. serm. elem. p. 134.

Bei der Verschleifung eines ι mit einem folgenden Vocal scheint ι eine Mittelstufe zwischen ι vocalis und ι consonans eingenommen zu haben, indem bei seiner Aussprache der Raum zwischen Zunge und Gaumen so verengt wurde, dass er an das Reibungsgeräusch Jot anklang; s. Brücke, Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute S. 70.

40. Im Lateinischen erstreckte sich die Contraction und Synizese bei den Dichtern nicht blos auf zwei Vocale, die unmittelbar auf einander stiessen, sondern auch auf solche, welche durch ein *h* von einander getrennt waren. In der Volkssprache muss bei den Lateinern die Verschleifung zweier inlautender Vocale eine sehr grosse Ausdehnung gehabt haben. Das erkennt man unter anderm daran, dass die altlateinischen Bühnendichter, die getreuen Nachahmer der Umgangssprache, im Gegensatz zu den griechischen Dramatikern ausserordentlich oft Synizese eintreten liessen. Auch war die Synizese im Lateinischen nicht auf die Verbindung eines kurzen e mit nachfolgendem langen Vocal, wie *meo eadem deae* beschränkt, sondern umfasste auch Fälle vollkommener Vocalmischung, wie *proinde rei huius*, und Fälle der Vereinigung eines u und i mit folgendem Vocal, wie *tuorum duos diu*.

41. Plautus und die altrömischen Bühnendichter überhaupt ziehen regelmässig die zusammenstossenden Vocale in *dein deinde dehinc proin proinde deorsum seorsum* in eine Sylbe zusammen und lassen sehr häufig Synizesis eintreten in *meus deus tuus suus duos ea eadem* und ihren Casus, ferner in *postea antea eamus eatis eunt anteire introire coimus praeoptare eicere reicere rei dehortatus deosculari cui cuius huic huius fuerunt fui fuisse duellum puella cluens;* s. Ritschl Proleg. 160, CorssenAusspr. II² 757—66, Müller Plaut. Pros. 456—60. Ungewöhnlich war auch bei den

altrömischen Bühnendichtern die Vereinigung eines i mit nachfolgendem Vocale. In den Versmassen des Dialoges findet sich dieselbe bei *quoniam diu dies scio sciam scias priusquam trium;* in den Anapästen verbindet sich auch das i mit Declinationsendungen, wie in *filios nuptias gaudium gratias* u. ä.; s. Ritschl Opusc. II 595 f. Auch *istius illius ullius* wurden wahrscheinlich an Stellen, wie Trin. 552, Pseud. 1169

aequóm videtur quí quidem istius sít modi
séquere, quid ais? némpe tu illius sérvos es

mit Synizese gelesen. S. Luchs Genetivbildung IV 4 in Studemunds Studien I.

A. Spengel, Plautus 93—101 hat auch Synizese zweier durch ein v getrennter Vocale in *novi novo boves iuventutem avis ovis brevi cavillator obliviscor* angenommen. Wir ziehen, wie wir bereits oben § 28 angedeutet haben, es vor, in denjenigen Versen, wo die erste Sylbe jener Wörter vom Ictus getroffen wird, wie in

ávi sinistra auspício liquido

Kürzung des zweiten Vocals nach Analogie von *viris manus* anzunehmen. Jedoch muss in Truc. III 2, 15

dicáx sum factus, iám sum cavillatór probus

cavillator an *caulator* angeklungen haben (s. Spengel 94) und kann an Stellen, wie Amph. I 1, 2

iuventútis mores quí sciam, qui hoc nóctis solus ámbulem

iuventutis ebenso gut mit Synizese, wie mit verkürzter zweiter Sylbe gelesen wurden. An den drei Stellen aber, wo *oblivisci* mit Synizese gelesen werden müsste, Plaut. Mil. 1359, Attius 190. 488, empfiehlt es sich mit Müller, Plaut. Pros. 474 gleich *oblisci* zu schreiben, wie *ditior* stat *divitior, didam* statt *dividam* allgemein geschrieben wurde.

Hat aber die Synizese zweier durch v getrennter Vocale an zahlreichen Erscheinungen der lateinischen Lautgestaltung einen Rückhalt, so ist dieses nicht mehr in *gubernabunt* der Fall, das gleichfalls Spengel S. 106 mit Synizese statt mit kurzer zweiter Sylbe gelesen haben will. Eher liesse sich für die Verschleifung der zwei ersten Sylben von *magistratus* in Versen, wie Rud. 477

magistrátus siquis me hánc habere víderit

die oskische Form *mais* = *magis* anführen; doch spricht auch hier die Analogie ähnlicher Wörter für Positionsvernachlässigung vor hochbetonter Ictussylbe.

42. Der häufige Gebrauch der Synizese ist eine Eigenthümlichkeit der altrömischen Bühnendichter. In dem daktylischen Hexameter erlaubte sich schon Ennius dieselbe weit seltner, und in noch engere Grenzen wurde dieselbe von den Dichtern der klassischen Zeit verwiesen. Dieselben haben zwar noch fortgefahren, die zwei zusammenstossenden Vocale der Composita *dein*

deinde deinceps dehinc proinde deorsum prout nihil ei deesse reicio deicere puere (Lucilius XXVI 66) zu contrahiren, im übrigen aber nach griechischem Vorbild nur ein kurzes e mit dem nachfolgenden Vocal zusammenfliessen lassen, besonders im letzten Fuss des Hexameters, wie in *cerea* Hor. sat. I 8, 13, *ostrea* Hor. sat. II 2, 21, *aureo* Verg. Aen. VIII 372. X 116, *alveo* Ovid. fast. V 637. Tibull II 1, 49. Auson. Mos. 83, *laqueo* Hor. epod. II 35, *Herculeum* Seneca Med. 781. S. Corssen, Ausspr. II² 755.

43. Eine besondere Stellung in der Vocalverschleifung nehmen auch bei den Lateinern die Vocale i und u ein. Meistens blieben dieselben, von den in § 41 behandelten Freiheiten der altrömischen Bühnendichter abgesehen, unversehrt stehen. Daneben wurden dieselben aber auch theils ganz unterdrückt, theils, wie so ganz gewöhnlich in der verwandten Sprache des Sanskrit, zu einem Halbvocal, j oder v, verdichtet. Das erstere geschah in den Versausgängen *evĕnant* statt *eveniant* (Plaut. Curc. 125), *advĕnat* statt *adveniat* (Pseud. 1030), *pervĕnant* statt *perveniant* (Trin. 93), das letztere ist unbedingt überall da anzunehmen, wo die vorausgehende ursprünglich kurze Sylbe in Folge der Positionskraft des Halbvocales verlängert wird, wie in

aedificant sectaque intexunt ābiete costas (Virg. Aen. II 16),

ferner in *āriete* (Virg. Aen. II 492. VII 175. XI 890. XII 706) *consīlium* (Hor. od. III 4, 11) *princīpium* (Hor. od. III 6, 6) *Nasīdieni* (Hor. sat. II 8, 1) *pārietibus* (Verg. Aen. V 589. Silius II 361) *gēnva* (Verg. Aen. V 432. XII 905) *tēnvia* (Verg. georg. II 121). Es dürfte demnach auch da, wo die vorausgehende Sylbe ohnehin lang ist, wie in *Laviniaque* (Verg. Aen. I 2) *omnia* (Lucr. I 1106. II 719) *precantia* (Verg. Aen. VII 237) *ebulliat* (Pers. II 10) eher Verdichtung des i als Synizesis anzunehmen sein. Näheres siehe bei Lachmann zu Lucr. p. 130. 192, L. Müller de re metr. 256, Schwabe zu Catull I 230.

Synalöphe, Aphäresis, Elision.

44. Unter Synalöphe verstehen wir die Vereinigung eines auslautenden und eines anlautenden Vocals zu éiner metrischen Sylbe. Mit ihr nahe verwandt ist die Aphäresis und Apokope. Findet nämlich statt der Verschleifung der beiden Vocale die Ausstossung des einen der beiden Vocale statt, so heisst diese Ausstossung Aphäresis oder Apokope, je nachdem der anlautende

oder der auslautende Vocal ausgestossen wird. Aeusserlich prägt sich der Unterschied dieser verschiedenen Art der Elision (ἔκθλιψις) darin aus, dass bei der Synalöphe die beiden Vocale oder Diphthonge geschrieben werden, bei der Aphäresis und Apokope hingegen der eine derselben förmlich unterdrückt wird. Die Lateiner kennen jene feineren Unterschiede nicht, sondern fassen die drei verschiedenen Arten der Sylbenvereinigung unter dem gemeinsamen Namen Elision zusammen, wobei allerdings vorausgesetzt zu sein scheint, dass der erste der Vocale ausgestossen werde. Jedoch sprechen nicht blos lateinische Redner und Grammatiker von einer 'conglutinatio verborum' (Cicero Orat. c. 23 u. 44, vgl. Gellius XVIII 15) und einer 'lubrica lenisque collisio syllabarum concurrentium' (Donatus p. 396 und Pompeius p. 298), sondern bezeugt auch Gellius Noct. Att. XIII 21 ausdrücklich, dass bei der scheinbaren Elision auch der erste Vocal gehört wurde, so dass der Unterschied der Lesarten des vergilianischen Verses *turrim in praecipiti* und *turrem in praecipiti* dem Ohre deutlich vernehmbar war. Auch im Griechischen muss der erste der zusammenstossenden Vocale selbst in dem Fall, dass derselbe in der Schrift förmlich unterdrückt wurde, bei der Recitation durchgeklungen sein; sonst wäre es undenkbar, dass ein einsylbiges elidirtes Wörtchen Träger eines Gegensatzes habe sein können, in Versen wie Sophokles Oed. R. 332, 405

ἐγὼ οὔτ᾽ ἐμαυτὸν οὔτε ϲ᾽ ἀλγυνῶ· τὰ τοῦδ᾽ ἔπη
ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ ϲ᾽, Οἰδίπουϲ, δοκεῖ.

Vgl. Bekker, Homerische Blätter II 229.

45. Im Griechischen hatte die Synalöphe nur eine beschränkte Anwendung. Am häufigsten kommt sie vor, wenn der erste Vocal den Wörtchen καί δή μή ὦ ὤ ἤ ἦ πρό ἐγώ μοί ϲοί τοί ὅ ἅ, oder der zweite den Partikeln ἄρα ἄν οὐ angehört, wie in δὴ‿ἀμφοτέρωθεν (Pind. Ol. XIII 99) ἢ‿οὐχ ἅλιϲ (Hom. E 349) ἐπεὶ‿οὔ ϲφιν ἔρεξα (Hom. δ 353) μὴ‿εὐρύπρωκτοϲ (Aristoph. Nub. 1084) ἐγὼ‿οὐδέ (Soph. El. 1281) ἢ‿οὐδείϲ (Eur. Hec. 1093) ὦ‿Αἰϲιμίδα (Alcaeus fr. 93) δοῦναι‿ἄν (Aristoph. Lys. 116).

Durch Krasis zu einem Mischvocal vereinigt sind die beiden Vocale, wenn der Artikel oder eines der Wörtchen ὅ ἅ καί πρό ἐγώ μοί ϲοί τοί ὦ vorangeht, wie in τἀνδρὶ τοὔγκυκλον = τῷ ἀνδρὶ τὸ ἔγκυκλον (Arist. Thesm. 499) ἁδανείϲατο = ἃ ἐδανείϲατο (Arist. Nub. 1270) οὐφόρει = ὃ ἐφόρει (Soph. El. 420) χἀρπάϲαι = καὶ ἁρπάϲαι (Soph. Phil. 644) ϲοὔδωκεν = ϲοὶ ἔδωκεν (Arist.

Equ. 1177) μοὐδόκει = μοὶ ἐδόκει (Arist. Equ. 1090) ἦ τἄρα = ἦ τοι ἄρα (Eur. Heracl. 651) ὦναξ = ὦ ἄναξ (Alcaeus 1).

Vereinzelt stehen die Synalöphen, bei denen die beiden zusammenstossenden Sylben andern als den besagten Wörtern angehören, wie Πηλεΐδη_ἔθελε (Hom. A 277) Ἐνυαλίῳ_ἀνδρεϊφόντῃ (Hom. B 651) ἐμῷ_ὠκυμόρῳ (Hom. C 458) εἰλαπίνη_ἠὲ γάμος (Hom. α 226) Σκύλλη_ἑτέρωθι (Hom. μ 235) ὠράνω_αἴθερος (Sappho fr. 1, 11) κωλύει_αἴδως (Alcaeus fr. 55) ταμίαι_ἀνδράσιν (Pind. Ol. XIII 7) ἄται_εἰ (Pind. P. XI 55) χρυσῷ_ἀνδρῶν (Philon fr. 1, 2) πολλῇ_ἀβροσύνῃ (Eur. Orest. 349) χρὴ_εἰδέναι (Eur. Rhes. 683) ἔα_αὐτόν (Arist. Ran. 1243. Lys. 495) ἵππω_Ἡρακλῆς (Acharn. 860) ὁσημέραι (Arist. Plut. 1006. Alexis fr. 291) ὀκτὼ_ὀβολοί (Crates fr. 20. Lynceus v. 20. Amphis fr. 30); vergleiche ξενηκούσθησαν = ξέναι ἠκούσθησαν bei Ioannes Damascenus Can. III 88 in Anth. gr. carm. christ. p. 216.

Selbst drei Vocale sind in eine Sylbe zusammengezogen in dem vom Scholiasten des Hephästion p. 123 überlieferten Vers

Ἀστερὶς οὔτε σ' ἐγὼ φιλέω_ οὔτ' ἀπηλλῆς.

womit man die homerischen Verse

χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιούς (A 15)
δενδρέῳ ἐφεζόμενοι Fόπα λειριόεσσαν ἱεῖσιν (Γ 152)

vergleiche. Auch in einem Trimeter bei Soph. Oed. C. 1192

ἀλλ' ἔα αὐτόν· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί

findet sich dieselbe Erscheinung; doch hat dort der Cod. Med. ἀλλ' αὐτόν und sind verschiedene Wege der Verbesserung versucht worden.

46. Mehr nur äusserlich von der Krasis verschieden ist die Aphäresis, durch die von den zwei zu éiner Sylbe zusammenfliessenden Vocalen der zweite einfach abgeworfen wird. Dieselbe kommt nur nach langen Vocalen vor und ist am meisten den attischen Dichtern eigen. Am häufigsten wird durch Aphäresis abgeworfen das ε des Augmentes und der Wörter ἐκ ἐπί ἐπειδή ἔπειτα ἐν ἐς ἐνταῦθα ἐντεῦθεν ἔνδον ἐστίν ἔστω ἔσται ἐγώ ἐκεῖνος ἐμοῦ ἐμαυτοῦ, einige Mal auch das α der Präpositionen ἀπό und ἀνά, wie in μηδέπω 'ν προοιμίῳ (Prom. 741) ἐξελῶ 'κ τῆς οἰκίας (Nub. 802) ποταμοῦ 'πανέρχομαι (Anacreon fr. 23) ἢ 'κλεψα (Ran. 614) ἢ 'πό (Trach. 239) μακροῦ 'ποπαύσω (Eur. Suppl. 639) ἐῶ 'πολέσαι (Lys. 734) μακρὰ 'ναβολή (Democritus in Aristot. rhet. III 9) μὴ 'ναχαιτίσειε (Eur. Bacch. 1072). Aber auch das anlautende ε anderer Wörter findet sich nach vorausgehendem langen Vocale, besonders nach η, abgeworfen, wie in αὕτη 'τέρα (Lys. 736) μὴ 'λθῃς (Sept. 714) μὴ 'ρεῖς (Ran. 7) ἢ 'νιαυτῷ (Ran. 18) ἢ 'λάτην (Bacch. 1061) κἀγὼ 'θελοντής (Aias 22).

In vielen Fällen schwankten und schwanken die Grammatiker, ob sie Synizesis, Krasis oder Aphäresis annehmen sollen. Elmsley zu Eur. Heracl. 460 billigt die Aphäresis nur dann, wenn das zweite Wort mit einem ε

beginnt. Das zweisylbige ὦ ἄναξ schreibt man jedenfalls besser mit Krasis ὦναξ als mit Aphäresis ὦ 'ναξ. Bei Homer findet sich nur das éine sichere Beispiel einer Aphäresis Πηλείδη 'θελε· aber an vielen anderen Stellen, wie οἵη ἐν ἀθανάτοισι, χρειὼ ἐμεῖο γένηται, σταίη ἔχων πήληκα, scheint die ursprüngliche Aphäresis durch die Annahme der Regel 'vocalis ante vocalem corripitur' zurückgedrängt worden zu sein. Vergleiche im übrigen Ahrens, de crasi et aphaeresi.

47. Die Kehrseite der Aphäresis bildet die Apokope, durch die ein schliessender Vocal vor einem anlautenden ausgestossen wird. In der Prosa ward auf solche Weise ein kurzes schliessendes ε α ι ο in gewissen, von der Grammatik näher bezeichneten Fällen elidirt. Die Dichter gingen auch hier nicht weit über den gemeinen Sprachgebrauch hinaus. Auch sie elidirten am liebsten das schliessende ε α ο der Partikeln und persönlichen Pronomina, wie δέ οὐδέ τε οὔτε γε ποτε ὅτε σε με ἐμέ ἀνά παρά κατά μετά διά ἄρα ἵνα μάλα ἅμα ἀλλά, vermieden hingegen die Elision des Artikels, des Relativpronomens und der Wörtchen πρό μά ἰδέ; auch sie scheuten nicht die Elision eines einfachen Vocals der Nominal- und Verbalendungen, wie πατέρ' νομίζετ' δύναιτ', suchten hingegen der Elision des Schlussvocals der Endungen ειε ειο οιο möglichst aus dem Weg zu gehen.

Die Elision des dicken Vocals υ war auch bei den Dichtern durchweg verpönt (in dem Orakelspruch bei Herodot VII 220 ist ἄστυ 'ρικυδές nicht ἄστ' ἐρικυδές zu lesen), hingegen erlaubten sie sich die Elision eines auslautenden ι oder eines auslautenden Halbvocals in gewissen Formen zuzulassen. So findet sich öfters die Elision des ι der Verbalendungen σι μι θι τι, wie in φήμ' ἀπαλλάσσου (Phoen. 603) βόσκουσ' ἀργούς (Nub. 334). Homer und die Lyriker elidirten auch das ι des dat. plur. und einige Mal selbst des dat. sing. (s. Lehrs, quaest. epic. p. 47 u. Lobeck zu Soph. Aias p. 350), wie in χρυσείῃ κερκίδ' ὕφαινεν (ε 62; ähnlich β 250. κ 106. ο 240. Δ 259. Ε 5. Η 272. Κ 277. Λ 544. 589. Μ 88. Ν 289. Π 854. Ψ 64. 693. Ω 26) παιδ(ὶ) ἁβρῇ (Anacreon fr. 17; s. Bergk z. St.), ἀγνῶτ(ι) ἀείδω (Pind. Isth. II 12), ebenso das ι der Partikeln ὅθι ἄλλοθι τηλόθι αὐτόθι, wie in ἄλλοθ' ὀλέσθαι (σ 401) αὐτόθ' ἔρυκε (ι 29) τηλόθ' ἐόντι (λ 439); s. La Roche, Hom. Unt. 110—128. Zweifelhafter ist es, ob Homer auch das ι von ὅτι elidirt habe, da an denjenigen Stellen, wo ὅτ' nicht für ὅτε stehen kann, nämlich in Α 244. υ 333. ξ 90. ο 317. φ 254 (vgl. Sophron 28, 11 und Theocrit. XI 79), jetzt Bekker ὅ τ' d. i. ὅ τε schreibt. Nach äolischer Weise wirft Pindar auch

zweimal das ι von περί ab, nämlich in πέρ' ἀτλάτου Ol. VI 38 und in περάπτων P. III 12, womit sich περόδοις statt περιόδοις N. XI 40 zusammenstellen lässt.

Von Diphthongen elidiren die Dichter das in seinem Gehalt frühzeitig gesunkene αι der Verbalendungen des Passivs und Infinitivs, wie in βούλομ' ἐγώ (Α 117) ἦς' ὀλιγηπελέων (Ο 245) φαίνετ' ἀρηιφίλου (Γ 457; s. Spitzner Hom. Il. exc. XIII), ferner in οἰκεῖσθ' ἂν ἔτι (Arist. Equ. 1175) φαίνετ' ἄρ' ἡμῖν (Vesp. 273) γῆμ' ἐπῆρε (Nub. 42). Homer elidirt auch das οι von μοι σοι τοι, wie in ὅς μ' ἔθελεν (Ζ 105) ταῦτα μ' ἀγειρόμενοι (Π 207) οὐδέ σ' ὀΐω (Α 170) οὔ νυ τ' Ὀδυσσεύς (α 60) οὔ νυ τ' ἀοιδοί (α 347), und das αι des Nominativs in ὀξεῖ' ὀδύναι (Λ 272). Auch in Sophokles Aias v. 191 ist in einer lyrischen Partie der Diphthong von μοι elidirt; s. Lobeck z. St.

In der Freiheit der Elision legten sich die Dichter im Laufe der Zeit eine stets wachsende Beschränkung auf. Vieles, was sich Homer noch erlaubte, findet sich nicht mehr bei den attischen Dramatikern. Insbesondere haben die jüngsten Epiker, Nonnos und seine Schule, die Freiheit auf ein Minimum beschränkt: sie elidirten nie den Schlussvocal eines Nomen oder Verbum, und gestatteten sich nur bei den Partikeln ἀλλά δέ ἐπί διά häufig die Elision des schliessenden Vocals; siehe darüber Ludwich, zur Kritik des Nonnos p. 16—37.

48. Im Lateinischen vereinigt die Kraft der Elision die vier Affectionen der griechischen Sprache, die Synalöphe, Krasis, Aphäresis und Apokope. Sieht man aber genauer zu, so treten auch hier ähnliche Differenzen wie im Griechischen zu Tage. Gehörte nämlich von den zusammenstossenden Vocalen der erste zu den Partikeln *que ve ne*, so scheint das erste Wort Apokope erlitten zu haben; gehörte aber der zweite Vocal zu den Wörtchen *est es iste in*, so erlitt umgekehrt das zweite Wort Aphäresis (s. Corssen, Ausspr. II[2] 646 u. 776, Lachmann zu Lucr. p. 197). In allen anderen Fällen trat eine ähnliche Vermischung der beiden Vocale, wie bei der griechischen Synalöphe, ein (s. § 44); nur entwickelte sich nicht, was das naturgemässe gewesen wäre, aus der Vermischung der beiden Vocale ein langer Vocal, sondern ward die Sache immer so angesehen, als ob der erste der beiden Vocale schlechthin eliminirt worden sei. In Folge dessen erlaubten sich selbst die besten Dichter der Römer Härten, die jedem Griechen unerhört erschienen wären, indem sie in Versen wie

totae adeo conversae acies omnesque Latini (Vergil)
huc quae ábiit intro dícam, si animum advórtitis (Plautus)

eine lange und eine kurze Sylbe zu einer kurzen vereinigten. Indess überwogen doch, je sorgfältiger die Dichter waren, desto mehr die Fälle der Aphäresis und Apokope und bildeten die Elisionen langer Vocale vor nachfolgenden kurzen die selteneren Ausnahmen.

Die Elision trat im Lateinischen aber nicht blos ein, wenn das erste Wort auf einen Vocal auslautete und das zweite mit einem Vocal anfing, sondern auch dann, wenn dem Vocal des zweiten Wortes ein h vorausging oder das erste auf ein m endigte. Das erste war natürlich, da ja auch im Griechischen ein spir. asper die Synalöphe nicht hinderte, das zweite hing mit der schwachen, kaum vernehmbaren Aussprache des auslautenden m zusammen, welche durch Quintilian IX 4, 10, Diomedes p. 452, Priscian I 7, Velius Longus p. 80 bezeugt ist.

Bei Ennius hat auslautendes m noch seine volle consonantische Natur bewahrt in ann. 336, 486. Auch bei Plautus ist einige Mal eine auf m schliessende Sylbe nicht elidirt, wie in Capt. 22

postquám belligerant Aetoli cum Aleis

und dreimal (Merc. 180. 479. 888) in der Verbindung *tuam amicam.* Dass auch das h im Altlateinischen noch nicht völlig seiner consonantischen Natur entkleidet war, haben wir bereits oben § 20 A. angedeutet.

49. Da die Regel der lateinischen Versification, dass jeder schliessende Vocal vor einem anlautenden Vocal Elision erleiden kann, zahlreiche Härten im Gefolge hatte, so stellte sich im Laufe der Zeit ein grosser Unterschied zwischen den einzelnen Dichtern heraus, indem die altrömischen Bühnendichter mit auffälliger Nachlässigkeit die Elisionen in demselben Verse zu häufen und selbst ganze zweisylbige Worte, wie *meo rei*, durch Elision zu überlesen keinen Anstand nahmen, die feinhörigen Elegiker hingegen und die dem Beispiele des Ovid folgenden Dichter der Kaiserzeit den Härten der Elision auf jede Weise aus dem Wege zu gehen suchten. Das thaten sie zunächst dadurch, dass sie überhaupt, ähnlich wie der attische Redner Isokrates, seltner zwei Wörter, von denen das eine mit einem Vocal schloss, das andere mit einem Vocal anfing, innerhalb des Verses zusammenstossen liessen. Sodann haben sie aber auch noch besonders anstössige Arten von Elision mit besonderer Sorgfalt gemieden, nämlich die Elision eines langen Vocals vor andern als einsylbigen unbetonten Wörtchen, die Ausstossung eines aus Synalöphe entstandenen Diphthongen, den Ausfall eines ganzen declinirbaren Wortes. Ferner gestatteten sie sich nicht leicht die Elision der Schlusslänge einer jambischen oder kretischen Wortform, und

mieden die Elision jedes langen Vocals an der dritten Stelle des Daktylus und in der zweiten Hälfte des Pentameters. Grösseren Anstoss erregte auch die Elision eines Vocals, dem ein anderer unmittelbar vorausging *(quem virum aut* eher als *quem deum aut)*, sowie die Elision der Vocale a o u und einer mit m schliessenden Sylbe mehr anstiess als die von *e i*, und die Elision in der Arsis mehr als die in der Thesis. Vergleiche Lachmann zu Lucrez p. 194—7, Haupt observ. crit. p. 17, Lehrs proleg. in Hor. p. XI—XXII, und vor allen den sorgfältigsten Erforscher dieser Subtilitäten L. Müller de re metr. 284—290—304, rei metr. summarium p. 61—71.

Hiatus.

50. Krasis, Aphäresis, Apokope, Elision sollten alle den Missklang entfernen, den der Hiatus oder die klaffende Aufeinanderfolge zweier Vocale verursacht. Die lateinischen und griechischen Dichter des Mittelalters mieden einen solchen Misston nicht; anders dachten die Alten, deren feines Gefühl Cicero an der bekannten Stelle im Orator 44, 150 ausspricht: animus in dicendo prospiciet, quid sequatur, ne extremorum verborum cum insequentibus primis concursus aut hiulcas voces efficiat aut asperas. quamvis enim suaves gravesque sententiae, tamen si inconditis verbis efferuntur, offendunt aures, quarum est iudicium superbissimum, quod quidem latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit, qui vocales nolit coniungere; vgl. Quintilian IX 4, 33. Den Hiatus haben daher alle griechischen und lateinischen Dichter gemieden, nur dass sich die einen mehr, die andern minder streng an die Regel banden. Ehedem glaubte man, dass Homer und Hesiod gegen den Hiatus weniger empfindlich gewesen seien; seit Bentley denselben das Digamma zurückgegeben hat, ist die Zahl der illegitimen Hiaten auch bei ihnen auf ein Minimum herabgesunken. Auch von den Hiaten des Plautus, dem man nach Homer die grösste Freiheit zutraute, sind viele durch die neuere Kritik entfernt oder durch den Hinweis auf die nachwirkende Kraft des ablativen d, wie in *corona(d)*, *auro(d)*, *acie(d)* entschuldigt worden.

51. Von einem Hiatus kann kaum mehr die Rede sein, wenn in den daktylischen Versen der Griechen ein langer Vocal vor einem andern in der Arsis unelidirt bleibt oder in der Thesis verkürzt wird, wie in

ὃς Ϝείπῃ ὅτι τόσσον ἐχώσατο Φοῖβος Ἀπόλλων.
Κύκλωπος κεχόλωται ὃν ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν.

Denn so wurden eben regelmässig die Vocale an den bezeichneten Stellen von den griechischen Dichtern behandelt.

Auch im Lateinischen muss es als ein erlaubter Hiatus (hiatus legitimus) gelten, wenn ein einsylbiges, auf einen Vocal endigendes Wörtchen in der Thesis daktylicher Füsse und in der aufgelösten Arsis jambischer, trochäischer und kretischer Füsse vor einem Vocal gekürzt wird (s. § 35) oder unelidirt bleibt, wie in Hor. sat. II 2, 28: *quam laudas pluma; cocto num adest honor idem?* Aber gegen die Regel verstiess Horaz, wenn er auch die Schlusslänge eines mehrsylbigen Wortes in der Thesis eines jambischen Fusses zu elidiren unterliess in Epod. 5, 100 *et Esquilinae alites.*

Ebenso erregte der Zusammenstoss zweier Vocale keinen Anstoss mehr, wenn er nach Elision des Schlussvocals des ersten Wortes erfolgte, wie in βραχέ' ἐμοί. Denn in einem solchen Falle wuchsen gleichsam die beiden Wörter zu éinem Worte zusammen, so dass der Zusammenstoss der zwei Vocale ähnlich angesehen wurde, wie wenn in einem Worte, z. B. in θεοί *reus* zwei Vocale auf einander folgten.

52. Ausser diesen erlaubten Hiaten begegnet uns bei den klassischen Dichtern noch eine Anzahl von Hiaten, die zwar nicht als erlaubt, aber doch als entschuldigt angesehen wurden. Ein Hauptentschuldigungsgrund für den Hiatus liegt in der Kraft der Cäsur, indem die wenn auch kleine Pause, welche die Glieder des Verses von einander trennt, den Zusammenstoss zweier Vocale weniger unangenehm empfinden lässt. Auf diese Classe von Hiaten werde ich noch öfters im speciellen Theile zurückkommen, im allgemeinen muss jedoch schon hier bemerkt werden, dass ein Hiatus in der Cäsur eher Entschuldigung verdient

a) wenn sich mit der metrischen Pause eine Sinnpause verbindet, wie in Il. Α 565

ἀλλ' ἀκέουσα κάθησο, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.

b) wenn die Cäsur eine stetige und regelmässige ist, so dass ein Hiatus in der Mitte des trochäischen oder jambischen Tetrameters ungleich weniger Anstoss erregt als in der Cäsur des Trimeters;

c) wenn der Hiatus noch eine andere, wenn auch leichtwiegende Entschuldigung, sei es in dem schwachen Nachklang eines auslautenden m oder ablativen d oder anlautenden h bei den altlateinischen Dichtern, sei es in der geringeren Verschmelz-

barkeit der beiden zusammenstossenden Vocale wie bei auslautendem υ oder ι in griechischen Versen hat.

53. Auch die Sinnpause allein und der Personenwechsel hat selbst sorgfältige Dichter manchmal über den Misston eines Hiatus hinwegsehen lassen, wie in

πατρὸς ἡμετέρου. ΘΗ. ἀλλ᾽ οὐ θεμιτόν (Soph. Oed. C. 1757).
testiculi. adeo medicatum intellegit inguen (Iuvenal XII 36).

Doch haben in der Regel die Dichter trotz Interpunction und Personenwechsel Elision eintreten lassen, natürlich, da ja bei rhythmischer Recitation die Sinnpause keinen Ausdruck finden durfte oder doch auf einen ganz kleinen Zeittheil beschränkt werden musste.

Am meisten schien die Sinnpause den Hiatus zu entschuldigen, wenn dasselbe Wort wiederholt wurde, wie in

clamassent, ut litus Hyla, Hyla omne sonaret (Verg. Ecl. VI 44)
αἵματι δεινῷ, αἵματι λυγρῷ (Eur. Phoen. 1498)

ἕα ἕα (Hipp. 866. Ion 153. 170) ὁρῶ ὁρῶ (Pers. 1019) ἰδοὺ ἰδού (Agam. 1125. Alc. 233) ἐγὼ ἐγώ (Agam. 1257) ἴθι ἴθι (Phil. 832) ἴτω ἴτω (Ant. 1328. Av. 857) ἔμβα ἔμβα (Eur. El. 113) Αἰδωνεῦ Αἰδωνεῦ (Oed. Col. 1560) ὦ εἶα, ὦ εἶα (Pac. 463) ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι (Bacch. 84) ἰὼ Ἀχαιοί, ἰὼ Ἀχαιοί (Hec. 1091, vgl. Hel. 1462) ὦ δίκα, ὦ θρόνοι (Eumen. 511) *in Epidamno, in Epidamno* (Plaut. Men. 389).

Auch nach einer einfachen Ausrufungspartikel ist zuweilen der Hiatus zugelassen worden, wie in ἰὼ ἔποψ (Av. 406) ὅδ᾽ ἐγὼ, οἰοῖ, αἰακτός (Pers. 932) ἐλελεῦ, ἐλελεῦ, ὑπό μ᾽ αὖ σφάκελος (Prom. 877) ὦ οὗτος (Soph. Oed. C. 1627) *ah ego* (Tibull III 4, 82) *o et praesidium* (Hor. od. I 1, 2) *heu hercle mulier* (Plaut. Men. 737) u. a. Der Hiatus erregte hier weniger Anstoss, weil nach jeder Interjection die Stimme ein wenig einhält und so das klaffende Aufeinanderstossen der Vocale mindert.

54. Weniger anstössig erschien ferner der Hiatus nach einem Vocal, der nicht elidirt werden durfte, also vor allem nach υ, wie in τίς δὲ σύ ἐσσι (Hom. Z 123. Λ 787. Ο 247 u. o.), ἡδὺ ἦν (Archil. 76, 9), ferner nach dem ι des dat. sing., nach dem Homer einige zwanzig Mal einen sonst nicht entschuldigten Hiatus zuliess (s. La Roche Hom. Unters. S. 116 und vgl. Ὀρθωσίᾳ ἔγραψεν bei Pind. Ol. III 30, VI 82, N. VI 23, Is. I 16. 32. 61, Arist. Equ. 1275, und bezüglich ähnlicher Licenzen bei Plautus A. Spengel, Plautus S. 208), sodann nach τί, wie in τί ἔκλυες (Hom. δ 831; vgl. Arist. Nub. 80. 82. 185. 202. 728. 825. Ach. 702. Soph. Phil.

100 u. a), nach περί in περὶ ἐπῶν (Nub. 338; vgl. Ran. 1422. 1424 u. a.), nach εὖ in εὖ ἴcθι (Soph. Oed. R. 959), nach ὅ in αὐτὰρ ὃ ἔγνω (Hom. A 333. Γ 379; s. Hofmann, quaest. Hom. I 80), nach ἄνα = ἀνάcτηθι in ἀλλ᾽ ἄνα, ἐξ ἑδράνων (Soph. Aias 194), endlich vor εἷc ἕν in der Verbindung οὐδεείc, οὐδεέν, μηδεέν in Arist. Lys. 1044. Plut. 37. 138. 1115. 1182. Ran. 927, und vor dem ehemals mit einem Digamma anlautenden Pronomen οἷ, wie δέ οἱ (Soph. Trach. 650. Aesch. Agam. 1147).

55. Zweifelhaft hingegen ist es, ob der Zusammenstoss zweier gleicher Vocale den Dichtern erträglicher schien. Der lateinische Grammatiker Gellius VI 26 behauptet es an der Hand homerischer Beispiele. Und in der That mögen die Dichter in Versen, wie

ossibus et capiti inhumato (Hor. od. I 28, 24)

λᾶαν ἄνω ὤθεcκε ποτὶ λόφον· ἀλλ᾽ ὅτε μέλλοι (Hom. λ 596)

den Hiatus wegen des Gleichklangs der zusammenstossenden Vocale für mehr entschuldigt gehalten haben; s. Geppert, Ztschr. f. Gymn. XIX 896. Doch sind der Beispiele von Versen, deren Hiatus keine andere Entschuldigung hat, zu wenige, um auf sie eine Regel bauen zu können.

Synkope.

56. In den alten Sprachen gab es so gut wie in den neueren kurze Sylben, welche unter den Zeitwerth von 1 Mora herabgingen. Zu solchen überkurzen Sylben zählten z. B. die der Stütze eines nachfolgenden Consonanten beraubten kurzen Vocale e und u, die ebendesshalb so leicht mit einem folgenden Vocal durch Contraction zu éiner Sylbe verbunden werden konnten. Ebendahin gehörten aber auch kurze Vocale mit nachfolgender Liquida, wenn sie des Hochtones entbehrten und in der Verssenkung stunden. Die kunstgerechten Dichter haben diese Sonderstellung der überkurzen Sylben kaum beachtet, die römischen Bühnendichter aber, welche mehr auf die Aussprache des Volkes lauschten als den Regeln einer Schule folgten, machten sich jene Eigenthümlichkeit zu Nutzen, um in anapästischen Versfüssen, sei es ursprünglichen, sei es stellvertretenden die zweizeitige Thesis durch eine Länge und noch eine solche Ueberkürze auszufüllen, wie Plautus im Pseudulus 574 und Trinummus 398:

pro Iúppiter, ut mihi quídquid ago, lepide ómnia prospĕreque éveniunt.

suaé sĕnectuti is ácriorem hiemém parat.

Vgl. *vòluntáte* Trin. 1166, *littèras* Pers. 173, *aufèras* Pers. 797, *vèrebámini* Phorm. 902, *vènustátis* Ter. Hec. 848.

Von Interesse ist die Vergleichung dieser Erscheinung der altlateinischen Poesie mit ähnlichen Freiheiten deutscher Dichter, wie in dem Vers

Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus

zu dem Brücke, Physiologische Grundlage der Verskunst S. 76 treffend bemerkt, dass die Sylbe 'ten' in 'ritten' nicht mehr den vollen Werth einer Sylbe hat und deshalb noch eine volle Länge neben sich in der Thesis des Anapäst duldet.

Auch im Griechischen entschuldigt jene Ueberkürze den Ersatz eines Trochäus durch einen Daktylus in den Versen des Aristophanes Ach. 318. Thesm. 547

ὑπὲρ ἐπιξήνου θελήcω τὴν κεφᾰλὴν ἔχων λέγειν.

ἐγένετο Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε, Πηνε̆λόπην δέ.

57. Von dieser halben Unterdrückung eines Vocales war es nur ein kleiner Weg zu dessen vollständiger Ausstossung, welche die Grammatiker Synkope nannten, wenn sie einen inlautenden Vocal betraf. In der Volks- und Schriftsprache findet sich diese Synkope unter dem Einfluss des Accentes besonders bei vorausgehenden oder nachfolgenden Liquidis sehr häufig, wie in πατρόc κέκλημαι πίπτω *rubrica alumnus traxe.* Die Dichter gingen hin und wieder noch über den Gebrauch der Schriftsprache hinaus, wie wenn Iuvenal III 263 *striglibus* sagt statt *strigilibus*, Lucrez VI 1088 *coplata* statt *copulata*, Homer Ν 6 γλακτοφάγοc statt γαλακτοφάγοc, Euripides Phoen. 318 ἀcτρωπόc statt ἀcτερωπόc, Pindar Isth. III 63 Τληcιάδα statt Τελεcιάδα, Ioannes Damascenus III 22 (Anth. carm. christ. p. 214) ῥήτραc statt ῥήτοραc.

Umgekehrt haben die Lateiner häufig in den aus dem Griechischen herübergenommenen Wörtern einen kurzen Vocal vor einer Liquida oder einem Nasal eingeschoben, wie nicht nur in den allgemein recipirten Wörtern *Hercules* = Ἡρακλῆc und *Aesculapius* = Ἀcκληπιόc, *mina* = μνᾶ, sondern auch in den dichterischen Formen *Patricoles Alcumena Tecumessa Procina Cucino drachuma techina lucinus coculitum;* s. Ritschl, opusc. II 469—523, Ribbeck, Jahrb. f. Phil. 1858 S. 194.

58. Im Griechischen wurde von Homer und nach dessen Beispiel von den epischen, seltener von den lyrischen und dramatischen Dichtern auch der auslautende Vocal von einigen Partikeln, namentlich παρά κατά ἀνά ἄρα selbst vor nachfolgenden Consonanten abgeworfen, wie in κὰγ γόνυ κάτθανε κάββαλε κάππεcε, πὰρ δύναμιν παρπεπιθών, ἀνδύεται ἂμ πεδίον, ἀππέμψαι (Od. ο 83) ὑββαλεῖν (Il. Τ 80). Aber auch hierin scheinen die Dichter dem Sprachgebrauch der Dialekte, speciell des äolischen und dorischen, gefolgt zu sein.

Im Lateinischen hatten die Dichter keinen Anlass zu einer

derartigen Verstümmelung, da in der lateinischen Sprache schon in einer älteren, dem Aufblühen der Literatur vorausgehenden Epoche der ursprüngliche, im Griechischen noch erhaltene Schlussvocal der Präpositionen *ab sub ad per* abgeworfen worden war. Umgekehrt haben die altlateinischen Dichter hin und wieder noch den Schlussvocal, welcher in der Prosa ausgelassen wurde, im Verse beibehalten, wie in *haece harunce donicum noenum.*

Diäresis, Metathesis, Tmesis.

59. Unter Diäresis versteht man die Zerfällung eines Diphthongen in zwei Einzelvocale; sie findet sich besonders häufig bei Homer und den epischen Dichtern der Griechen; die Sprachwissenschaft hat indess gezeigt, dass in den meisten Fällen, wo man ehemals eine solche Diäresis oder den Vorschlag eines Vocals angenommen hat, nur die ältere organische Wortform vorliegt, der erst später die Contraction folgte, so in τείχεϊ aus τειχεσι, ἀμείβεαι aus ἀμειβεσαι, ἐπέεσσι aus Ϝεπεσεσσι, ἔῃ aus ἐσῃ, ἐών aus ἐσων, ἐΰ aus ἐσυ, ἔειπον aus ἐϜειπον, Λυκόοργος aus ΛυκοϜοργος, εἰδυῖα aus ϜεϜιδυια, κόϊλος aus κοϜιλος, ἔϊσῃ aus ἐϜισῃ, Ἀτρεΐδης aus ἈτρεϜιδης.

Die Lateiner übersetzten διαίρεσις mit divisio, und Quintitian I 5, 17 führt als Beispiel dieser Sprachfigur die zertheilte, noch von Ennius, Lucrez, Vergil gebrauchte Genetivform auf *aï* in *Europaï Asiaï aulai viai* u. a. an. Ebendahin gehört die zerdehnte Form *coëpi* bei Plautus Cas. III 5, 23. 57. Cist. IV 2, 19. Merc. 533, Ennius ann. 555, Lucrez IV 619, *anuis quaestuis metuis* bei Terenz Heaut. 287. Hec. 735. Phorm. 482 (s. Fleckeisen, krit. Misc. 43), *mavolo mavelim mavellem* bei Plautus, *huïc* bei Statius silv. I 1, 107. 2, 135; s. Müller, de re metr. 270. Aber auch hier ist die Form mit Diäresis überall die ursprüngliche, aus der die spätere erst durch Contraction entstanden ist.

60. Mit der Diäresis verwandt ist die Erweichung der Halbvocale v zu u und j zu i im Lateinischen, welche sich die Dichter einigemal erlaubten, wie in *solüunt* Catull. 61, 53. Tibull I 7, 2, *evolüisse* Ovid her. 12, 4, *silüae* Hor. od. I 23, 4, *süetae* Hor. sat. I 8, 17, Phaedr. I 2, 4. 11, 5, *süerunt* Cic. Arat. 178, Phaedrus IV 8, 7, *süadent* Lucr. IV 1137, *mansüefactum* Prud. cath. VII 84. Nebeneinander bestunden die zwei- und dreisylbigen Formen in *Iulius miluus larua* (s. Lachmann zu Lucr. p. 379), so dass man ebenso wohl von einer Verdichtung des Vocals als einer Erweichung des Halbvocals reden kann. Auch das u nach q

scheint erweicht worden zu sein in *aqüa* oder *acua* Lucr. VI 552. 868. 1072, Plautus Mil. 552, Titinius 28, *consecüe* Lucr. V 679, *adsecüe* Plautus bei Varro d. ling. lat. VI 73, *relicüus* Lucr. I 560. III 648. Plaut. Cist. I 3, 40. Cas. V 1, 4. Poen. 118. Ter. Eun. V 5, 26. Caecilius 242, *delicüum* Plaut. Cas. II 2, 33 (s. Lachmann zu Lucr. 305 f. 379 u. Buchholtz Priscae lat. orig. 51—62). Denn Buchholtz' Annahme, dass in diesen Wörtern nicht v zu u erweicht worden sei, sondern in Verbindung mit q Positionskraft geübt habe, ist schon desshalb unwahrscheinlich, weil sich keine Stelle findet, wo *aqua* als Trochäus oder *reliquo* als Bacchius gemessen werden müsste.

Im Griechischen findet sich diese Art von Diäresis nicht, da dasselbe frühzeitig die beiden Hauptvocale v und j aus der Sprache verbannt hatte; höchstens könnte in εὔαδε für ἔϝαδε Hom. Ξ 340, π 28 von einer Erweichung des ursprünglichen ϝ zu υ die Rede sein.

61. Die Metathesis ist beschränkt auf die flüssigen Laute ρ und λ, welche öfters von den Dichtern, die darin gewiss durch das Schwanken in der Volkssprache und in den verschiedenen Dialekten unterstützt wurden, vor den Vocal statt nach demselben oder umgekehrt gesetzt wurden, wie in θάρσος statt θράσος, κάρτιστος statt κράτιστος, κάρτος statt κράτος, ἤμβροτον statt ἥμαρτον, βάρδιστος statt βράδιστος, ἀταρπός statt ἀτραπός, κραδίη statt καρδίη, πόρσω statt πρόσω, βράταχος statt βάτραχος, τέτρατος statt τέταρτος, ἀμιθρῆσαι (Simonides fr. 228) statt ἀριθμῆσαι, ἁρματωλίας (Arist. Pac. 417) statt ἁμαρτωλίας, δαρχμή statt δραχμή, Κραπάσειαν statt Καρπάσιαν, Κράπαθος (Il. B 676) statt Κάρπαθος, *tarpezita* neben τραπεζίτης (s. Ritschl, opusc. II 524 ff.), *Tharsymachus* neben Θρασύμαχος (s. Ritschl, opusc. II 541), κερκολύρα neben κρέκειν, τραπείομεν neben ταρπώμεθα, ἔπραθον von πέρθω, ἔδρακον von δέρκομαι, *corcodilus* neben *crocodilus* (s. Gudius zu Phaedrus I 25), βλασάμοιο neben βάλσαμον, στλεγγίς neben στελγίς; s. Meineke, anal. Alex. p. 118 f., Lobeck, pathol. graeci serm. elem. dissert. IV, Siegismund, de metathesi graeca, in Curtius Studien V 119—217.

Unter metathesis vocalium versteht man die Umsetzung der Quantität zweier unmittelbar aufeinander folgenden Vocale, wie in Φυλείδᾱο neben Φυλείδεω (Od. ο 519, 528) Ἀγέλᾱος neben Ἀγέλεως (Od. χ 241, 247) βήομεν neben στέωμεν (Il. K 97, Λ 348). Sie findet sich nur bei Homer und den griechischen Epikern und gewiss nur im Anschluss an die verschiedenen Formen der Dialekte,

welche mit der verschiedenen Behandlung des jene Vocale ursprünglich trennenden Halbvocals in Zusammenhang stehen.

62. Zu den Freiheiten der Metathesis, Diäresis, Synizesis, durch welche die Dichter den spröden sprachlichen Stoff ihren Zwecken fügbarer zu machen suchten, kam noch die freie von dem herrschenden Sprachgebrauch abweichende Stellung der Wörter hinzu. In dieser Beziehung nahmen sich die griechischen und besonders die lateinischen Dichter Freiheiten, die weit über das hinausgehen, was sich unsere modernen Dichter erlauben dürfen, wie weun Vergil in der ersten Ecloge folgender Massen die Substantive und Adjective durcheinander wirft:

Tityre tu patulae recubans sub tegmine fagi
silvestrem tenui musam meditaris avena.

Eine specielle Form dieser freieren Ordnung der Worte bildet die Tmesis oder die Zerreissung der Theile eines Compositums. Bei Homer und den seinem Beispiel folgenden epischen und lyrischen Dichtern der Griechen findet sich diese Tmesis vorzüglich bei den mit einer Präposition zusammengesetzten Verbis, wo die Trennung in der lockeren Verbindung der beiden Theile des Compositums ihren Grund hat. Im Lateinischen ist der Gebrauch jener Sprachfigur weit seltener und fast einzig auf die mit *cumque* gebildeten Composita eingeschränkt. Eine unstatthafte Freiheit hat sich Ennius erlaubt, indem er in dem Vers *saxo cere comminuit brum* die Elemente des Wortes *cerebrum* aus einander riss; aber auch so geschmackvolle Dichter, wie Vergil und Ovid wagten die Tmesis *septem subiecta trioni* (Verg. georg. III 381), *Scythiam septemque trionem* (Ovid metam. I 64).

Haben auf solche Weise auch die Dichter mit einiger Freiheit die in der Umgangssprache vorliegenden Quantitätsverhältnisse behandelt, so war doch diese Freiheit in bestimmte, grösstentheils in der Entwicklungsgeschichte der Sprache selbst begründete Schranken gewiesen, und ist keine Rede von jener willkürlichen Schrankenlosigkeit, von der einige alte Grammatiker träumten, wie Dionysius von Halicarnassus de comp. verb. c. XI ʽἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτ᾽ ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους, ἀλλ᾽ οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ βραχείας, τοιαύτας φυλάττει· ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.᾽ Longin. ad Heph. p. 84 W. ʽἔτι τοίνυν διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον, ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους, μακρόν τε καὶ βραχὺν καὶ τὸν μεταξὺ τούτων τὸν κοινὸν καλούμενον, ὃς καὶ αὐτὸς πάντως μακρός ἐστιν ἢ (καὶ vulgo) βραχύς· ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους· πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βρα-

χὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν·' Victorinus I 10, 3, Augustinus de mus. II 1, Athenaeus XIV p. 632 D. Allerdings nimmt in der melischen Poesie, die Longin unter der rhythmischen im Gegensatz zur metrischen versteht, eine lange Sylbe nicht immer die Dauer von zwei Zeiten, sondern mitunter auch von drei vier und fünf Zeiten ein, aber im übrigen hat sie sich eher strenger als die epische und dramatische Poesie an die in der Umgangssprache vorliegende Quantität der Sylben gehalten. Nie durfte sich der Lyriker, wie Augustin meint, erlauben die erste Sylbe von *cano* als eine Länge zu behandeln; das konnte allerdings in der sogenannten rhythmischen d. i. accentuirenden Poesie geschehen, die in Augustins Zeiten bereits in Aufnahme kam, aber nicht in Folge einer grösseren Freiheit der melischen Dichter, sondern in Folge des geänderten Princips der Versification. Auch war weniger der musikalische Vortrag, die μελοποιΐα, an den grösseren prosodischen Freiheiten der homerischen Gesänge schuld; der Hauptgrund lag in der grösseren Flüssigkeit, die zu Homers Zeiten noch die ganze Sprache hatte und die erst unter der Hand der Dichter allmählich eingedämmt wurde.

Die Pausen.

63. Ausser der durch das Wort (λέξις) ausgefüllten Zeit gibt es in dem Gesang auch noch eine leere Zeit (χρόνος κενός, *tempus inane*), während der der Sänger pausirt. Solcher Pausen (ἀναπαύσεις bei Heliodor im schol. Heph. p. 197, ἀνάπαυλαι ἢ ἀποθέσεις bei Demetrius de interpr. c. 205, *silentia* bei Augustinus de mus. II 8 u. o.) kann niemand bei dem Vortrag eines längeren Gedichtes entrathen, aber fraglich ist es, ob man auch durchweg und zu jeder Zeit die Dauer derselben genau abgeschätzt und eingerechnet hat. Gewiss that man dieses nicht in der ältesten Zeit beim Vortrag der epischen Gedichte, auch später nicht bei Versen, die gesprochen, nicht gesungen wurden. Aber unmöglich konnte in Gesängen, welche von einem ganzen Chor unter orchestischen Bewegungen vorgetragen wurden, die nothwendige Ordnung eingehalten werden, ohne dass die Dauer der Pausen, wenn auch nur für den begleitenden und leitenden Kitharisten und Auleten bestimmt angezeigt war. Zweifellos waren insbesondere in allen Marschgesängen, mochten dieselben die Schritte eines Einzelnen oder eines ganzen Zuges begleiten, die Pausen genau normirt. Denn wie hätte der Takt beim Marschiren eingehalten werden können, wenn an dem Schlusse der einzelnen Absätze es gestattet gewesen wäre bald éine Zeit, bald zwei Zeiten zu pausiren?

64. Auf den Unterschied von metrischen Gedichten mit willkürlich grossen Ruhepunkten und von rhythmischen Com-

positionen mit genau abgemessenen, emmetrischen Pausen weist Quintilian an der wichtigen Stelle in den Inst. orat. IX 4, 51 hin: inania quoque tempora rhythmi facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt. maior tamen illic licentia est, ubi tempora etiam inania (animo codd.) metiuntur et pedum et digitorum ictu et intervalla signant quibusdam notis atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Also auch in den gewöhnlichen Metren, wie im jambischen Trimeter und daktylischen Hexameter, gab es Pausen, grössere am Schlusse des Verses, welche die Sylben soweit auseinander rückten, dass die Aufeinanderfolge von Vocalen nicht mehr anstössig erschien, kleinere, welche in der Cäsur des Verses der Stimme einen Ruhepunkt gestatteten, der die Continuität des Rhythmus nicht stören durfte und dessen Zeitverlust noch in demselben Takte wieder eingebracht werden musste, endlich kleinste, die den Schluss jedes selbständigen Wortes begleiteten, aber als störend nur an gewissen Versstellen, namentlich unmittelbar vor den grösseren Pausen der Cäsur und des Versschlusses empfunden wurden. Aber diese Pausen in den gewöhnlichen Versmassen, wiewohl ihre Unterschiede den Dichtern gegenwärtig waren und bestimmte Regeln in dem Versbau hervorriefen, waren doch nicht genau normirt und abgeschätzt. Gewiss hielt z. B. in der Stelle der sophokleischen Elektra

αἰςχύνομαι μὲν, ὦ γυναῖκες, εἰ δοκῶ
πολλοῖςι θρήνοις δυςφορεῖν ὑμῖν ἄγαν.
ἀλλ᾽ ἡ βία γὰρ ταῦτ᾽ ἀναγκάζει με δρᾶν.

der Schauspieler am Schlusse des zweiten Verses länger an als am Schlusse des ersten; die Pause am Schlusse des Trimeters war also eine willkürlich lange, keine durch die Gleichstellung mit einer bestimmten Sylbendauer genau abgegränzte.

In den lyrischen Compositionen hingegen, welche Quintilian unter dem Namen rhythmi versteht, hatte man, wenigstens in der Zeit Quintilians, Pausen von ganz bestimmter Dauer, die beim Taktschlagen mit in Rechnung gezogen wurden und durch eigene Zeichen ausgedrückt waren. In wie weit auch schon in der klassischen Zeit die Pausen am Ende der einzelnen Glieder und Perioden normirt waren, ist eine äusserst schwierige Frage, auf die wir in dem dritten Theile unseres Werkes zurückkommen werden.

65. Ueber die Grösse der Pausen liegen verschiedene Angaben alter Schriftsteller vor. Aristides de mus. p. 40 kennt nur zwei

Pausen, das λεῖμμα und die πρόϲθεϲιϲ: λεῖμμα ἐν ῥυθμῷ χρόνοϲ κενὸϲ ἐλάχιϲτοϲ, πρόϲθεϲιϲ δὲ χρόνοϲ κενὸϲ μακρὸϲ ἐλαχίϲτου διπλάϲιοϲ. Diese beiden Pausen, die einzeitige und zweizeitige, waren gewiss auch die gewöhnlichsten und in den meisten Melodien die allein vorkommenden; dass es aber auch Pausen von längerer Dauer gab, darüber liegen uns bestimmte Zeugnisse aus dem Alterthum vor. Augustinus in seiner Schrift de musica III 8 dehnt den Umfang der Pausen von einer bis auf vier Zeiten aus; ebenso der Anonymus περὶ μουϲικῆϲ p. 49 W., der zugleich die Zeichen für die verschiedenen Pausen beifügt: ὁ ῥυθμὸϲ ϲυνέϲτηκεν ἔκ τε ἄρϲεωϲ καὶ θέϲεωϲ καὶ χρόνου τοῦ καλουμένου ὑπ᾽ ἐνίων κενοῦ· διαφοραὶ δὲ αὐτοῦ αἵδε·

κενὸϲ βραχύϲ Λ
κενὸϲ μακρόϲ $\overline{\Lambda}$
κενὸϲ μ. τρίϲημοϲ $\overset{\llcorner\!-}{\Lambda}$
κενὸϲ μ. τετράϲημοϲ $\overset{\sqcup}{\Lambda}$

bei welcher Bezeichnung Λ den ersten Buchstaben des Wortes ΛΕΙΜΜΑ repräsentirt und die darüber gesetzten Zeichen (προϲθέϲειϲ) mit den rhythmischen Längenzeichen identisch sind. Wahrscheinlich hängt mit diesen Sätzen der Musiker die Lehre der Grammatiker von dem verschiedenen Zeitwerth der Interpunctionszeichen zusammen, von denen die τελεία vier Zeiten, die ὑποϲτιγμή éine Zeit galt; s. Friedländer, Nicanoris Ἰλιακῆϲ ϲτιγμῆϲ rell. p. 119 ff.

66. Wir werden uns auf den folgenden Blättern nicht vermessen in den Versschematen durchweg detaillirte Bestimmungen über die Pausendauer zu geben; in der Regel werden wir uns darauf beschränken, das Ende der Verse und Perioden und die damit verbundenen längeren Pausen, sowie die Stelle der kürzeren, nicht gerechneten Ruhepunkte in der Cäsur und am Kolonschluss festzustellen. Dabei werden wir von dem natürlichen, von neueren Metrikern nicht selten vernachlässigten Satze ausgehen, dass eine längere, éine oder gar mehrere Zeiten füllende Pause nie die Theile eines Wortes zerreissen darf, sondern immer nur am Schlusse eines Wortes eintreten kann. Der Satz ist so selbstverständlich, dass er keiner Begründnng bedarf, am wenigsten in der antiken Poesie, bei deren Vortrag so entschieden die Bedeutung des Wortes vor dem Klang der Melodie hervorgetreten sein muss. Wohl aber ist es sehr leicht möglich, dass in Versen von derselben Form das eine Mal der Takt durch eine Sylbe und

eine Pause, das andere Mal blos durch eine länger angehaltene Sylbe ausgefüllt wurde, wie z. B. in der Exodos der Vögel des Aristophanes v. 1757—60:

∪ | – ∪ | – ∪ | – ∪ | ⊔^ || – ∪ | – ∪ | – ∪ | ⏓ ∧
ἕπεϲθε νῦν γάμοιϲιν, ὦ | φῦλα πάντα ϲυννόμων
πτεροφόρ᾽, ἴτ᾽ ἐπὶ πέδον Διὸϲ | καὶ λέχοϲ γαμήλιον·
ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, ϲὴν | χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦϲα ϲυγχόρευϲον, αἴ | ρων δὲ κουφιῶ ϲ᾽ ἐγώ.

Sicher noch häufiger kam der Fall vor, dass die im Texte nicht vertretene Zeit zum Theil durch Pausirung und zum Theil durch längeres Anhalten der Schlusssylbe ausgefüllt wurde. Das konnte um so leichter geschehen, wenn unsere Vermuthung richtig ist, dass in den mit Noten versehenen Texten der griechischen Dramatiker ähnlich wie in den Handschriften der byzantinischen Kirchenlieder in der Regel nur die Tonhöhe über den einzelnen Sylben bemerkt war, indem man die Pausen und die Dauer der Töne durch die Quantität der Sylben und das rhythmische Gefüge hinlänglich angedeutet glaubte.

Von Wichtigkeit ist in unserer Frage, dass in den uns erhaltenen Melodien der Hymnen des Mesomedes durch das Zeichen Λ auch das längere Anhalten (τονή) einer Sylbe angezeigt ist, wie in dem Kolon

ἃ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν

wo über der Sylbe θνα neben dem E, der Note für die Tonhöhe, noch ein Λ steht zum Zeichen, dass die Sylbe im Gesang nicht zwei, sondern drei Zeiten füllen soll. Aehnlich sind sicher die vielen Silentia zu deuten, die Augustin in der räthselreichen Schrift de mus. bei der Scandirung von Versen und Strophen annimmt.

67. Mit den eigentlichen Pausen hängen eng die blos von der Flöte oder Kithara ausgeführten Nach- und Zwischenspiele am Schluss der einzelnen Perioden oder vor dem Beginn der Epodika zusammen. Dass solche in der äschylischen Chorpoesie vorkamen, darauf scheint die Parodie in den Fröschen des Aristophanes v. 1284 ff. hinzuweisen:

ὅπωϲ Ἀχαιῶν δίθρονον κράτοϲ Ἑλλάδοϲ ἥβαϲ
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ.
Σφίγγα δυϲαμεριᾶν πρύτανιν κύνα πέμπει,
 φλαττοθραττοφλαττοθρατ.

wozu der Scholiast die interessante Bemerkung macht: τινὲϲ δὲ καὶ ϲημειοῦνται αὐτό, ὅτι τῶν διορθωτῶν τινὲϲ περιεῖλον τὰϲ τοιαύταϲ ἐν τοῖϲ μέλεϲι προϲθέϲειϲ. Vgl. Arist. Av. 737 ff. In wie

hohe Zeit aber jene musikalischen Zwischenspiele hinaufreichen, zeigt das viel nachgeahmte Ephymnion des Archilochus

τήνελλα καλλίνικε

wo das τήνελλα nach einer Bemerkung des Grammatikers Eratosthemes (s. schol. Pind. Ol. IX 1 u. vgl. L. v. Sybel im Hermes V 196) eine Nachahmung präludirender Flöten- oder Zithertöne war.

Drittes Kapitel.

Regelung der Sprache durch den Rhythmus.

Der Versfuss und seine Theile.

68. Die zur Aussprache der Sylben nöthigen Zeiten werden in der gebundenen Rede geordnet durch den Rhythmus. Der Rhythmus fasst mehrere einfache Zeiten zu einer Einheit zusammen und verbindet mehrere solcher Einheiten zu einer Reihe. Jene Einheit heisst in unserer musikalischen Theorie Takt; die Griechen hiessen sie in der ältesten Zeit μέτρον, weil durch sie die Grösse einer rhythmischen Reihe gemessen wird, und nannten desshalb den aus sechs daktylischen Takten bestehenden Vers cτίχον ἑξάμετρον. Die später einzig geläufige Bezeichnung jener Einheit war πούc, was die Lateiner mit pes übersetzten. Der Name kommt daher, dass die Alten den Takt in der Regel durch Aufheben und Niedersetzen des Fusses angaben. So definirt der Grammatiker Diomedes p. 474 K. den Fuss mit 'pes est sublatio ac positio, duarum aut trium ampliusve syllabarum spatio comprehensa', und sagt Pindar von dem Sänger, der den Takt des dorisch gesetzten Melos einhalten soll, Ol. III 5

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Die sprechendsten Belege für die bei den Alten übliche Taktirung mit dem Fuss sind in den gleich zu erörternden Ausdrücken πούc, χρόνοc ποδικόc, ἄρcιc, θέcιc, βάcιc enthalten. Ueberdiess vergleiche man schol. Aeschin. in Tim. § 126: οἱ αὐληταὶ . . . ὅταν αὐλῶcι, κατακρούουcιν ἅμα τῷ ποδί . . . τὸν ῥυθμὸν τὸν αὐτὸν cυναποδιδόντεc· und Lucian de salt. 10: αὐλητὴc μὲν ἐν τῷ μέcῳ κάθηται ἐπαυλῶν καὶ κτυπῶν τῷ ποδί. Ausser mit dem Fuss wurde aber auch, und wie es scheint später gewöhnlich, der Takt mit der Hand oder einem der Finger geschlagen; s. Terentian v. 2253: *moram quam pollicis sonore vel plausu pedis discriminare qui docent artem solent,* und vergl. Horaz Od. IV 6, 35: *Lesbium servate pedem meique pollicis ictum,* und

Ars poet. 274: *legitimumque sonum digitis callemus et aure,* ferner Augustin de mus. II 10, Hygin fab. 226, astrol. II 27, schol. Germanici Arat. 365, Eratosthenes catast. 28; s. O. Jahn, Wandgemälde des Columbariums der Villa Pamfili in Denkschr. d. b. Ak. d. W. Bd. 8 S. 266.

69. Bei jedem Fuss oder Takt unterscheidet man zwei Theile, den guten Taktheil, der mit verstärkter Stimme gesprochen wird, und den schlechten Taktheil, bei dem die Intention der Stimme nachlässt. Durch das Zeitverhältniss, das zwischen den beiden Takttheilen stattfindet, bestimmt sich die besondere Eigenschaft des Fusses. Es definiren daher auch die Rhythmiker nach dem Fragm. Paris. 6 den Fuss mit: ὁ ποὺς λόγος τίς ἐστιν ἐν χρόνοις κείμενος. Nach unserer Auffassung geht bei jedem Takte der gute Takttheil voran, so dass wir jambische Reihen so zu zerlegen pflegen, dass wir die erste Kürze als Auftakt absondern:

⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –

Diese einfache Taktirmethode war den Alten nicht geläufig, so dass sie auch Füsse annahmen, in denen der schlechte Takttheil vorangeht.

Von der durch Bentley auch bei Zerlegung der alten Metra eingeführten Taktirmethode finden sich schon Spuren bei den Alten, namentlich bei Augustinus de mus. V 6; aber dem Aristoxenus und Aristides scheint sie noch ganz unbekannt gewesen zu sein, sonst hätten sie das γένος διπλάσιον ῥυθμοῦ nicht ἰαμβικόν, sondern τροχαϊκόν genannt. Auch ist es nicht räthlich die alte Theorie der Griechen ganz ausser Acht zu lassen und jede jambische Reihe als trochäische mit einfachem Auftakt, jede anapästische als daktylische mit doppeltem Auftakt anzusehen, weil die Dichter selbst vielfach nach abweichenden Gesetzen die Verse bauten, jenachdem sie mit dem guten oder schlechten Takttheil anhuben. So haben sie z. B., um nur eines anzuführen, die den Ictus tragende Länge im daktylischen Versmass stets rein gehalten, im anapästischen dagegen häufig in zwei Kürzen aufgelöst.

70. Die beiden Theile, aus denen jeder Fuss besteht, nannten die alten Rhythmiker χρόνους ποδικούς oder σημεῖα. Der χρόνος ποδικός, der bei Aristides de mus. p. 33. 41. 42 auch χρόνος ῥυθμικός heisst, steht im Gegensatz zum χρόνος πρῶτος oder jener untheilbaren Zeiteinheit, mit der die Sylben gemessen werden. Zeichen, σημεῖα ποδικά, hiessen die Theile des Fusses zunächst davon, dass sie vom Dirigenten durch eigene Zeichen, durch Niedersetzen und Aufheben des Fusses oder durch Bewegungen der Hand angedeutet wurden (s. Brambach, rhythmische und metrische Unters. S. 28). Aber auch in der Notenschrift wurden dieselben von den Musikern durch eigene Zeichen angedeutet (s.

Quintilian IX 4, 51 u. 139); die Bezeichnung bestand nach dem Anonymus de mus. p. 69 W. in einem Punkt, welcher über die Note zur Bezeichnung des Ictus gesetzt wurde: ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἁπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ᾖ, οἷον ⊢, ἡ δὲ ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον, οἷον ⊢̇.

Von rhythmischen Zeichen spricht auch Marius Victorinus I 11, 8: σημεῖον autem veteres χρόνον, id est tempus, non absurde dixerunt ex eo, quod signa quaedam accentuum, quae Graeci προσῳδίας vocant, syllabis ad declaranda temporum spatia superponuntur, unde tempora signa Graeci dixerunt. sed et hoc, loco suggerente, non praetermiserim, eosdem figuras pedum secundum spatia temporum per litteras ita designasse, ut brevis syllabae loco, quae sit unius temporis, ponatur B, longae autem, quae sit temporum duum, M. Wahrscheinlich aber hatte der Grammatiker an erster Stelle solche Texte im Auge, wo die Theile des Fusses durch die prosodischen Zeichen ◡ und _ angedeutet waren. Auf rhythmische Zeichen dürfen die σημεῖα in Aristoteles Poetik c. 26 ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψῳδοῦντα, ὅπερ ἐποίει Σωσίστρατος nicht gedeutet werden.

Der χρόνος ποδικός stand nicht blos im Gegensatz zu dem χρόνος πρῶτος, sondern auch zu den χρόνοι ῥυθμοποιΐας ἴδιοι, wie uns folgende Stelle des Aristoxenus im Auszuge des Psellus § 8 lehrt: τῶν δὲ χρόνων οἱ μέν εἰσι ποδικοί, οἱ δὲ τῆς ῥυθμοποιΐας ἴδιοι. ποδικὸς μὲν οὖν ἐστι χρόνος ὁ κατέχων σημείου ποδικοῦ μέγεθος, οἷον ἄρσεως ἢ θέσεως ἢ ὅλου ποδός, ἴδιος δὲ ῥυθμοποιΐας ὁ παραλλάσσων ταῦτα τὰ μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρόν, εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα. Vergleicht man damit die Stelle bei Euclides Introd. harm. p. 9 M. ἄλογα τὰ παραλλάττοντα ταῦτα τὰ μεγέθη ἐπὶ τὸ μεῖζον ἢ ἐπὶ τὸ ἔλαττον, so sieht man, dass unter χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι diejenigen Zeiten verstunden wurden, welche von den einfachen Zeitverhältnissen der gewöhnlichen Verse abwichen. Während nämlich in diesen die langen Sylben regelmässig 2, die kurzen regelmässig 1 Zeit umfassten, kannte die Rhythmopoiie der Lyrik auch Längen, welche theils über 2 Zeiten hinausgingen, theils unter dem Umfang von 2 Zeiten zurückblieben. Ausführlich hat von diesen χρόνοι ῥυθμοποιΐας ἴδιοι Chr. Kirchhoff in Ztschr. f. Gymn. 1867 S. 1—19 gehandelt.

71. Unterschieden wurden die beiden Taktheile von den Alten mit den Namen θέσις, positio, und ἄρσις, sublatio oder elevatio. Die ursprüngliche Bedeutung dieser Namen hängt mit der alten Bezeichnung des Taktes durch Niedersetzen und Aufheben des Fusses zusammen; θέσις bedeutete also den guten Taktheil, bei dem der dirigirende Musiker den Fuss niedersetzte, ἄρσις den schlechten, bei dem er ihn in die Höhe hob; s. Bacchius p. 24 W.: ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κείμενος· Planudes in Rhet. gr. V 454 ed. Walz.: τὴν ἐν χοροῖς βάσιν ὁρίζονται οὕτως οἱ μουσικοί· βάσις ἐστὶν ἄρσεως καὶ θέσεως ποδῶν

σημείωσις· τὸ γὰρ αἴρειν τὸν πόδα, εἶτα τιθέναι ἄρσιν καὶ θέσιν ὠνόμασαν· vgl. Augustin de mus. II 10.

In der späteren Zeit, namentlich bei den lateinischen Schriftstellern, finden wir eine vollständige Umkehr der Bedeutung, indem arsis von dem guten, thesis von dem schlechten Takttheil gebraucht wird. Dieses kam offenbar daher, dass in einer jüngeren Periode, wo die Orchestik aufgehört hatte Begleiterin des Gesanges zu sein, jene Ausdrücke auf die Hebung und Senkung der Stimme bezogen wurden; so sagt ausdrücklich Martianus Capella X p. 974: arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio, Isidor Origg. I 16, 21: arsis et thesis, id est vocis elevatio et positio, Aristides de mus. p. 31: ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων, καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν, wo die erläuternde Bemerkung ψόφον καὶ ἠρεμίαν von einem zugesetzt wurde, der bei ἄρσις und θέσις an die Bewegungen nicht des Fusses, sondern der Stimme dachte. Die beiden Bedeutungen stehen nebeneinander bei Victorinus I 9, 2. Sehr auffällig ist die Angabe Plethons in einer Münchener Handschrift n. 48 fol. 478, wo die Worte θέσις und ἄρσις im alten Sinne gebraucht werden, aber doch folgende Erklärung beigegeben ist: ἄρσιν μὲν οὖν εἶναι ὀξυτέρου φθόγγου ἐκ βαρυτέρου μετάληψιν· θέσιν δὲ τοὐναντίον βαρυτέρου ἐξ ὀξυτέρου. Die neuere Philologie und Rhythmik hat sich der Terminologie der lateinischen Grammatiker angeschlossen und mit Arsis den guten, mit Thesis den schlechten Takttheil bezeichnet; erst in unseren Tagen sind Rossbach, Westphal und andere auf den Sprachgebrauch der alten griechischen Rhythmiker zurückgegangen, nicht ohne eine störende Verwirrung jener rhythmischen Grundbegriffe hervorzurufen. Wir bleiben bei dem Sprachgebrauch Bentleys und Hermanns stehen, der sich in unserer Sprache und rhythmischen Theorie bereits eingebürgert hat; wo es sich aber empfiehlt, die ursprüngliche Wortbedeutung beizubehalten, schreiben wir auch θέσις und ἄρσις mit griechischen Buchstaben.

Einige lateinische Grammatiker, Sergius p. 480, Terentianus v. 1388. 1423, Pompeius p. 120. 124, Atilius p. 286 nennen in Folge eines sonderbaren Missverständnisses durchweg den ersten Takttheil sublatio, den zweiten depositio; vgl. Planudes in Rhet. gr. V 454 ἄρσις οὖν καὶ θέσις ἡ ἐν τῷ ἄρχεσθαι καὶ λήγειν τῶν χορευτῶν ὁρμὴ λέγεται.

Aristoxenus, rhythm. elem. p. 293. 296 und nach ihm Psellus gebrauchen für θέσις den Ausdruck βάσις, womit es zusammenhängt, dass Hermogenes l. l. βάσις mit κατάληξις τῶν κώλων erklärt. In unserer Zeit hat v. Leutsch

im Philol. XXIII 147 den Vorschlag gemacht, diesen Ausdruck wieder in die Rhythmik einzuführen und dadurch der durch die Doppeldeutigkeit des Wortes Thesis entstandenen Verwirrung zu steuern. Aber auch das Wort βάcιc hat, wie wir weiter unten sehen werden, bei den alten und neuen Metrikern bereits eine andere Bedeutung, und wir würden mit jener Rückkehr zur Terminologie des Aristoxenus die Verwirrung nur vergrössern.

Aristoxenus, rhythm. elem. p. 288. 292 gebraucht auch für den guten und schlechten Taktheil die Ausdrücke χρόνοc (i. e. ποδικόc) ὁ κάτω und χρόνοc ὁ ἄνω, wie einleuchtet, mit Bezug auf die alte Taktirmethode. Schon Plato de rep. III p. 400 B sagt in gleichem Sinne von dem Musiker Damon, er habe beim Daktylus die gleiche Zeit oben und unten angesetzt.

72. Durch den Fuss oder das in gleichmässigem Wechsel sich wiederholende Niedersetzen und Aufheben des Fusses, das mit der Verstärkung und Nachlassung der Stimme Hand in Hand ging, wurde der Rhythmus eines Verses bezeichnet. Daher sagt Aristoxenus, rhythm. elem. p. 288 vom Fuss: ᾧ cημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν, πούc ἐcτιν. Dieses Bezeichnen des Rhythmus mit dem Fuss nannten die Griechen βαίνειν, die Römer scandere. Weil aber bei dem guten Taktheil der Fuss fest auf die Erde niedergesetzt wurde, so sagten die Lateiner auch von einem aus mehreren Takten bestehenden Vers, er werde so und so oft getroffen (feritur, percutitur) und nannten die Takte selbst percussiones.

Der lateinische Ausdruck scandere, wofür Victorinus p. 43, 2 u. 44, 9 auch gradiri gebraucht, ist bekannt genug. Seltener findet man das griechische Verbum, so bei Arist. metaph. N 6 βαίνεται τὸ ἔποc· schol. Aesch. Sept. 128 ταῦτα δὲ δοχμιακά ἐcτιν καὶ ἴcα, ἐάν τιc αὐτὰ ὀκταcήμωc βαίνῃ. Durch das Scandiren wurde der Vers in seine rhythmischen Elemente zertheilt, woraus sich die Wendung des Horaz Od. I 15, 15 *carmina divides* erklärt. In den Acten der Arvalbrüder (s. Henzen, Acta fr. arv. p. 26) ist dafür descindere oder discindere carmen gebraucht. Vom Aufschlagen des taktangebenden Fusses gebrauchen die römischen Grammatiker gewöhnlich die Verba ferire und percutere; so Victorinus II 3, 9: est autem percussio cuiuslibet metri in pedes divisio, III 12, 1: feritur autem tetrameter iambicus dipodiis quatuor, sicut trimeter tribus, quem a numero pedum, ut diximus, nostri senarium, a numero vero percussionum trimetrum Graeci dixerunt; vgl. Quintilian IX 4, 51, Cicero or. 58, 198, de or. III 47, 182.

73. Beim Taktiren also wurde im Alterthum der gute Taktheil durch Niedersetzen des Fusses oder Niederschlagen der Hand bezeichnet. In der Notenschrift setzten die Griechen über die vom Ictus getroffene Note einen Punkt; wir pflegen in den metrischen Schematen den Ictus durch den übergesetzten Accent

zu bezeichnen. Auch in den Versen des Terenz hat Bentley und nach dessen Vorgang Ritschl, Fleckeisen u. a., um den rhythmischen Vortrag Anfängern zu erleichtern, über die mit verstärktem Nachdruck zu sprechende Sylbe einen Accent gesetzt. Ich selbst habe in meiner Pindarausgabe, weil im Griechischen die Accente zu einem anderen Zweck bereits vergriffen sind, den Ictus mit einem unter den betreffenden Vocal gesetzten Punkt bezeichnet. In unserer Notenschrift werden die Takte durch senkrechte Striche von einander geschieden; auch diese Methode hat man in unserer Zeit häufig auf die Schemata der antiken Verse übertragen, und es empfiehlt sich dieselbe namentlich für diejenigen Verse, in denen die einzelnen Füsse durch verschiedene Sylbenwerthe vertreten sind.

Verhältniss der Takttheile zur Quantität und zum Accent der Sylben.

74. Der den guten Takttheil charakterisirende Ictus verband sich in dem ältesten Versmass der Griechen, im daktylischen, nur mit einer langen, nie mit einer kurzen Sylbe; der schlechte Takttheil dagegen konnte zu allen Zeiten mit einer langen Sylbe so gut wie mit einer kurzen ausgefüllt werden. In diesem Verhältniss trat eine Aenderung mit Archilochus ein, indem dieser in den von ihm neu in die Literatur eingeführten Versmassen auch im guten Takttheil statt der langen Sylben zwei Kürzen zu setzen sich erlaubte. Ward auf solche Weise eine Ictuslänge durch zwei Kürzen ersetzt, so erhielt regelmässig die erste der stellvertretenden Kürzen den Ictus. Die Form des aufgelösten Trochäus, Jambus, Anapäst war daher:

◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ _ ◡́◡

Zwar kenne ich kein Zeugniss aus dem Alterthum, welches uns lehrt, dass von den beiden eine accentuirte Länge vertretenden Kürzen die erste den Ictus hat. Wohl aber geht dieses aus der Analogie unserer Musik hervor und lässt sich auch durch die Thatsache bestätigen, dass die lateinischen Komiker, die mehr wie die Griechen Uebereinstimmung des Versictus und des natürlichen Accentes anstrebten, fast durchweg die Verse so bauten, dass die erste der stellvertretenden Kürzen den Accent hat, wie in

víde, sis: ego ille dóctus leno paéne in foveam décidi.
túae rei bene consúlere cupio, tún mi's melior quam égo mihi?

Jedoch machen es verschiedene Erscheinungen wahrscheinlich, dass namentlich in griechischen Versen der Ictus einer kurzen Sylbe nicht mit jenem starken Nachdruck gesprochen wurde, der einer acuirten Länge zukam.

Die Freiheit eine lange Sylbe durch 2 Kürzen vertreten zu lassen war indess zu keiner Zeit in jambischen und trochäischen Versen eine unbeschränkte. Im Folgenden stelle ich die Hauptregeln zusammen, welche die Dichter bei der Auflösung einhielten:

1) In den meisten Fällen bilden die zwei Kürzen die Anfangssylben eines drei- oder mehrsylbigen Wortes, wie ἄβροτον εἰς ἐρημίαν (Aesch. Prom. 2) *vétera vaticinamini* (Plaut. Pseud. 363). Weniger beliebt, aber selbst von den griechischen Tragikern nicht völlig gemieden war die Vertretung einer Ictuslänge durch ein zweisylbiges selbständiges Wort, wie κακὸς ἐφωράθη (Eur. Orest. 740) *síbi negoti* (Ter. And. 2).

2) Die beiden Kürzen auf die Schluss- und Anfangssylbe zweier Wörter zu vertheilen erregte keinen Anstoss, wenn die erste Kürze einer Präposition angehörte oder in einem einsylbigen unselbständigen Wörtchen bestund, wie in ἐπ' ὀλέθρῳ τῶν χρημάτων (Eur. Phoen. 534) *quíd agis noster architecte* (Plaut. Trin. 1139).

3) Nicht gefällig klangen Verse, in denen die eine Ictuslänge vertretenden Kürzen die Schlusssylben oder gar die mittleren Sylben eines Wortes bildeten; nur im ersten Fuss jambischer Verse wurden daktylische Wortformen zu keiner Zeit anstössig befunden.

4) Am wenigsten gefielen Verse, in denen die erste der beiden Kürzen in der Schlusssylbe eines mehrsylbigen Wortes bestund.

5) Bei den römischen Dichtern führte die Rücksichtnahme auf den Accent noch zu besonderen, gleich nachher § 78 zu behandelnden Regeln.

75. Während also in der antiken Poesie der Ictus in der Regel auf einer Länge ruhte, war derselbe von dem Accent der Sylbe unabhängig. Diese Unabhängigkeit galt den Dichtern als Grundsatz, und kein Vers ward vor dem Richterstuhl der Kunst beanstandet, wenn seine Icten mit den Accenten der Worte in Widerstreit lagen. Gleichwohl haben schon die griechischen Dichter der classischen Zeit in gewissen Fällen eine Uebereinstimmung des Versictus und Wortaccentes angestrebt, so namentlich bei wiederholter Auflösung der Länge, wie in den trochäischen Versen

ἄλυρον ἔλεγον, ὅτι ποτ' ἔλακον (Hel. 185)
cὲ γὰρ ἐκάλεcα, cὲ δὲ κατόμοcα (Hel. 348)

ferner bei dem ί des fragenden und deiktischen Pronomens, wie in

ταδὶ γὰρ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ cέλινα (Athen. XIV 629)
ταυτὶ μὲν ἤκουcάc τινοc cύ· τί δὲ τρίτον; (Arist. Thesm. 632)

endlich bei den hinkenden Versausgängen, wie

μᾶτερ, ἅ μ᾽ ἔτικτες, ὦ μᾶτερ.
τοῦτο γὰρ λάχος διανταία (Eum. 321 = 334).

Auch in der Melopoiie haben die Musiker des classischen Alterthums sich nicht an den Wortaccent gehalten. Es hat dieses bereits ein gut unterrichteter Grieche, Dionysius von Halikarnass de comp. verb. c. 11 hervorgehoben und an der Melodie der Parodos des Orestes nachgewiesen. Hingegen tritt uns in den jüngeren Melodien der Hymnen des Mesomedes eine unverkennbare Anbequemung der Tonsteigerung des Melos an den Acutus der Rede entgegen.

Darin dass der Versification die Quantität der Sylben zu Grunde gelegt wurde und der Accent ausser Acht blieb, stimmt die griechische Poesie mit der indischen überein. Die Uebereinstimmung der beiden ältesten Schwestern des arischen Sprachstammes in diesem Punkt verdient um so mehr Beachtung, als gerade die ältesten Versformen beider Sprachen keine Verwandtschaft miteinander zeigen.

76. Das Auseinanderfallen von Versictus und Wortaccent kann bei Gedichten, welche von vornherein zum Singen bestimmt waren, nicht befremden, da ja auch in unseren Melodien auf den guten Takttheil die tiefere Note so gut wie die höhere fallen kann. Schwerer ist es uns zu begreifen, wie in den Trimetern des Dialogs die accentuirte Sylbe in der Thesis, die nichtaccentuirte in der Arsis stehen konnte, wie dieses z. B. in dem Verse

ἐκ χειρὸς αὐτοῖς ποιμνίων ἐπιστάταις

an allen Versstellen der Fall ist. In der That pflegen auch die Neugriechen, in deren Sprache ähnlich wie in der unseren die Tonstärke an den Accent gebunden ist, einen solchen Vers nicht mehr rhythmisch zu lesen. Das kann aber natürlich für die alte Zeit nichts beweisen; vielmehr hat sicherlich der Schauspieler in dem Dionysostheater zu Athen die Versicten namentlich der Hauptstellen vernehmlich heraushören lassen; für was hätte sich sonst der Dichter die peinliche Mühe gegeben genau nach den Regeln des Rhythmus den Vers zu bauen? Es konnten aber die Versicten neben den Accenten, welche in dem Dialoge gewiss ebenso wenig vernachlässigt werden durften, nur dann herausklingen, wenn das Gebiet des Ictus und des Accentes auseinander gehalten wurde, wenn mit anderen Worten die mit dem Ictus ausgezeichnete Sylbe die grössere Tonstärke für sich in Anspruch nahm, die accentuirte hingegen sich mit der blossen Tonsteigerung begnügte, wenn also z. B. in χειρός sich die Stimme bei der zweiten Sylbe hob, die grössere Breite und das grössere Gewicht hingegen auf der ersteren haften blieb. Siehe oben § 6 und ver-

gleiche Dionysius de comp. verb. c. 11, de admir. vi Demosth. c. 48, Weil-Benlöw, théorie gén. de l'accent. lat. p. 5.

Zum leichteren Verständniss der Discrepanz zwischen Accent und Ictus im griechischen Versbau bemerke man auch noch, dass im Zusammenhang der Rede sich der Acutus der Schlusssylbe zu einem Gravis herabsenkte, und dass die auf eine accentuirte Sylbe folgende lange Sylbe im Griechischen nicht den Tiefton, sondern den Mittelton gehabt zu haben scheint, so dass also in ἔβην die zweite Sylbe nur ein wenig tiefer wie die erste, zugleich aber wegen ihrer Länge mit einem grösseren Nachdruck gesprochen wurde. Denn nur wenn man diese Art der Betonung annimmt, lässt es sich erklären, dass in den homerisch-jonischen Formen βῆ κλαῖε die ursprünglich accentuirte Sylbe ἔβη ἔκλαιε abfallen konnte, während sonst nur die tieftonige Sylbe dem Untergang anheimzufallen pflegt. Eine bemerkenswerthe Analogie zu dieser Betonung bietet die Accentuation der Veden, in denen der auf den Hochton (Udatta) folgende Nachton, Svarita, von einigen Gelehrten geradezu für den Hauptaccent gehalten wurde. Auch dadurch endlich wurde in den alten Sprachen die Discrepanz zwischen Accent und Ictus gemildert, dass bei vier- und mehrsylbigen Wörtern, wie ἀχνύμενος ἀθάνατος *miseriŏr litoribus,* wenn die erste Sylbe und zugleich die letzte vom Versictus getroffen wurde, die Acuirung der drittletzten Sylbe von selbst wegfiel, weil der Accent ja nur in Folge des Dreimoren- oder Dreisylbengesetzes von der ersten Sylbe auf eine der folgenden herabgezogen wurde; denn nachdem nunmehr die letzte ohnehin mit einem Nebenaccent versehene Sylbe unter den Versictus gefallen war, fiel jeder Grund weg, den Hauptaccent von der ersten Sylbe auf die zweite herabzurücken.

77. Wenn auch im allgemeinen der griechische und lateinische Versbau vom Accent der Sylben unabhängig war, so war doch diese Unabhängigkeit nicht zu allen Zeiten und in allen Versmassen die gleiche. Wir werden im speciellen Theile genauer nachweisen, wie vielfach sich die römischen und die späteren griechischen Epiker in der Behandlung des Hexameters durch die Rücksichtnahme auf den Accent bestimmen liessen. Insbesondere aber gibt sich in den Dialogpartien der römischen Bühnendichter ein unverkennbares Streben kund, an den hervorragenden Ictusstellen, wie in der Mitte des Trimeters

⏓ – ⏑ ⏑́ ⏓, –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Larem corona nostrum decorari volo

nur accentuirte Sylben zu setzen. Auch Horaz scheint durch die Rücksicht auf den Accent bewogen worden zu sein, so unverhältnissmässig öfter die alkäische Strophe als die sapphische anzuwenden. Denn im alkäischen Vers, wie

⏓ – ⏑ –́ ⏓, –́ ⏑⏑ – ⏑ –

odi profanum vulgus et arceo

ergab sich gleichsam von selbst die Uebereinstimmung der Haupticten mit den Accenten der gewöhnlichen Rede. Von den lateinischen Grammatikern vollends hat Probus bei Gellius VI 7 so sehr das Zusammenfallen des Ictus und Accentes vorausgesetzt, dass er aus dem ersten einen Schluss auf den letzten zu machen wagte.

Nach den Vorschriften der lateinischen Grammatiker, besonders nach Servius zu Verg. georg. I 59, Aen. I 32. I 384. V 613. VI 173. VI 743. XI 666 und Donatus zu Ter. Phorm. I 2, 77. I 4, 1 (vgl. Quintil. XII 10, 33 und Fr. Schöll in Act. soc. Lips. VI 23—32) wurde bei dem Recitiren der Verse des Vergil und Terenz darauf geachtet, dass die natürlichen Accente der Worte herausklangen. Auf diesem Wege kam man in der spätrömischen Zeit dahin, dass man das Wesen der Arsis und Thesis nur in den Accenten, nicht auch in der Quantität suchte (s. Sergius p. 482, 14 K) und dass man zuletzt in den Versen des Plautus und Terenz gar kein Metrum mehr heraushörte (s. Priscian, de metris Terentii p. 418, 8). Auf der anderen Seite haben wir aus einer Zeit, in der man die Verse noch ordentlich in dem Theater recitiren hörte, ein Zeugniss, das uns lehrt, wie eine mässige Disharmonie zwischen Accent und Versictus mit zum Wesen der poetischen Kunst zu gehören schien; ich meine die Stelle des Cicero Orat. 55, 184: comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnumquam vix in eis numerus et versus intellegi possit.

78. Die grössere Uebereinstimmung des Ictus und Accentes in lateinischen Versen war zunächst in den speciellen Betonungsgesetzen der lateinischen Sprache begründet, namentlich in der Regel, dass in drei- und mehrsylbigen Wörtern mit langer Pänultima der Accent nicht auf der drittletzten Sylbe stehen durfte. Denn auf solche Weise fiel z. B., so oft ein jambischer Trimeter oder ein daktylischer Hexameter mit einem dreisylbigen Worte schloss, Ictus und Wortaccent zusammen. Aber indem so die lateinischen Dichter schon von selbst durch die Natur ihrer Sprache dahin gebracht wurden häufiger wie die griechischen an den Ictusstellen accentuirte Sylben zu setzen, gaben sie sich obendrein auch noch ihrerseits Mühe in den Versmassen des Dialoges an den hervorragenderen, von stärkerem Ictus getroffenen Versstellen den Wortaccent mit dem Versictus möglichst in Einklang zu setzen. Insbesondere befolgten sie ganz bestimmte Regeln, wenn in jambischen trochäischen oder kretischen Versen eine Ictuslänge durch zwei Kürzen vertreten wurde, indem sie

1) die vorletzte Sylbe eines aus drei Kürzen bestehenden oder auf drei Kürzen endigenden Wortes nicht unter den Versictus brachten, also die Betonung *onére tegoríbus* ausschlossen,

2) trochäische Wörter, wie *arma scribe* auf der letzten Sylbe zu acuiren vermieden,

3) auch von daktylischen oder auf einen Daktylus ausgehenden Wortformen, wie *pectore tentamine*, nicht leicht die vorletzte Sylbe acuirten, und nur im ersten Fuss jambischer Verse häufiger eine Ausnahme von der Regel zuliessen.

In anapästischen Versen hingegen banden sich auch die lateinischen Dichter bei Auflösung einer Ictuslänge an keine beengende Regel.

Den Satz, dass von Plautus und Terenz in den Versmassen des Dialogs eine Uebereinstimmung des Versictus und Wortaccentes erstrebt wurde, haben die besten Kenner der römischen Komiker, Bentley Hermann Ritschl, anerkannt; insbesondere hat Ritschl in den Prolegomena zum Trinummus c. XV bestimmte Regeln hierüber aufzustellen gesucht und nach ihnen widerstrebende Verse zu ändern gewagt. In Ritschl's Fusstapfen tretend hat des Meisters Sätze Osk. Brugman in der Dissertation, Quemadmodum in iambico senario Romani veteres verborum accentus cum numeris consociarint, noch strenger durchzuführen unternommen. Dagegen fand Corssen, Ausspr. II[2] 948—1100 den Grund der auch von ihm anerkannten und im Einzelnen erwiesenen grösseren Uebereinstimmung des Accentes und Ictus in lateinischen Versen lediglich in den Betonungsgesetzen der lateinischen Sprache und leugnete jedes bewusste Streben römischer Dichter nach Herbeiführung jenes Einklangs. Einer ähnlichen Anschauung huldigt L. Müller, der in Summarium rei metr. p. 2 den Satz aufstellt: prima lex metri cum graeci tum latini haec est, ut accentus grammatici nulla usquequaque habeatur ratio. Auf der anderen Seite ging Langen, de gramm. lat. praeceptis quae ad accentum spectant p. 16 sqq. und Philol. XXI 110 ff., so weit, dass er aus den Versicten die Richtigkeit der Angaben der Grammatiker über die Betonung einzelner Wörter, wie *utráque tantôn abdûc,* zu prüfen, und nach Bentley's Vorgang (zu Ter. Eun. II 2, 36) die Betonung *áperiet méminerint fácilius* für die ältere lateinische Volkssprache zu erweisen suchte.

Schon Bentley war darauf ausgegangen, ungewöhnliche Acuirungen aus den Texten der römischen Komiker zu entfernen. In unserer Zeit haben Fleckeisen, krit. Miscellen S. 16 ff., Usener in Jahrb. f. Phil. 1867 S. 249, Koch, exerc. crit. p. 20 ff., Crain im Philol. IX 668 ff., H. Buchholtz, priscae latin. origg., um den Ictus auf der Ultima eines trochäischen oder daktylischen Wortes, und auf der Paenultima einer tribrachischen oder päonischen Wortform zu beseitigen, zur Annahme der Verlängerung der Schlusssylbe ihre Zuflucht genommen und demnach *tonsiliā tapetia* (Pseud. 147 u. Stich. 378) *lampadibūs ardentibus* (Menaech. 842) *ubi lenā bene agat* (Asin. 175) *proxumā Dionysia, Illuricā facies* gemessen. Behutsamer urtheilt Bücheler, Grundriss d. lat. Decl. S. 19. 50. 63. 64, wenn er in der Betonung *tegoribūs onere uberi* (Pseud. 198) *aedibus habitat* (Most. 402) u. ä. eine blosse Nachwirkung der ursprünglichen Länge der acuirten Schlusssylbe findet.

79. Weit mehr sollte man von vornherein erwarten, dass es sich die Dichter zur Richtschnur genommen hätten, die Hauptsylbe eines durch den Gegensatz oder sonstwie durch den logischen Satzaccent hervorgehobenen Wortes in den guten Taktheil zu bringen. Auch haben sich die griechischen und namentlich die lateinischen Dichter die Sache angelegen sein lassen, so dass man z. B. aus den logischen Accentverhältnissen des Verses, Plaut. Pseud. 601

novo consilio nunc mihi opus est, n o v a res subito mi haec obiectast,

sofort erkennen kann, dass derselbe trochäisch, und nicht mit C. F. W. Müller anapästisch zu messen ist. Und gewiss hängt es mit jenem Bestreben auch zusammen, dass fast regelmässig in den griechischen Dramen die erste Sylbe von πάντες in der Arsis steht. Aber der Aufstellung eines förmlichen Gesetzes stund schon der spröde sprachliche Stoff der griechischen Sprache entgegen, da die Hauptformen der persönlichen Pronomina, welche am häufigsten im logischen Gegensatz zu stehen pflegen, wie cυ cε με, von Natur kurz sind, also im Hexameter gar nicht unter den Versictus gebracht werden konnten. So begegnen denn bei Homer auch Verse, in denen stärkst betonte Sylben in der Thesis stehen, wie

ἀλλ' εἴ τι δραίνεις, ἐπεὶ οὐδέ cέ γ' ὕπνος ἱκάνει (K 96)

ἀλλ' ἐμέ περ πρόες ὦχ', ἅμα δ' ἄλλον λαὸν ὄπασσον (Π 38).

Vgl. Bekker, Homerische Blätter II 230. Aber selbst dann, wann Quantität und Versmass kein zwingendes Hinderniss boten, erlaubten sich griechische Dichter und selbst die besten ein durch den Satzaccent ausgezeichnetes Wort in die Thesis zu stellen, wie Sophokles im Oed. R. 440

οὔκ οὖν cὺ ταῦτ' ἄριστος εὑρίσκειν ἔφυς

und Euripides in Alc. 721

cοὶ τοῦτ' ὄνειδος· οὐ γὰρ ἤθελες θανεῖν.

Vgl. Aesch. Agam. 1035. 1633, Soph. Oed. R. 401. 1000, Eur. Iph. Taur. 1084, Troad. 677. 894. Ueber die grössere Sorgfalt der lateinischen Dichter siehe Crain im Philol. IX 674 ff.

Die verschiedenen Arten der Versfüsse.

80. Die einzelnen Füsse oder Takte unterscheiden sich von einander hauptsächlich durch die Verschiedenheit des Verhältnisses zwischen dem guten und schlechten Taktheil. Von Natur aus gibt es zunächst zwei Rhythmengeschlecter (γένη ῥυθμοῦ),

das grade (γένος ἴσον ῥυθμοῦ), in dem die Arsis und Thesis an Umfang gleich sind, und das ungrade (γένος ἄνισον), in dem die Arsis die Thesis oder umgekehrt die Thesis die Arsis an Zeitumfang überragt. Schon bei einem alten Grammatiker, bei Atilius Fortunatianus IV 4 heissen die Füsse des gleichen Geschlechtes πόδες ἄρτιοι, die des ungleichen πόδες πάρισοι oder περισσοί. Diese Ausdrücke kommen daher, dass die Gesammtheit der Zeiten in den Füssen des gleichen Geschlechtes eine grade, in denen des ungleichen Geschlechtes eine ungrade Zahl bildet; denn der Daktylus z. B. hat den Umfang von vier, der Jambus von drei Zeiten.

Nach den alten Rhythmikern, Aristoxenus Rhythm. elem. p. 298 und Aristides de mus. p. 34 gibt es 7 Taktunterschiede (διαφοραὶ ποδικαί): κατὰ μέγεθος, κατὰ γένος, τῶν ῥητῶν καὶ ἀλόγων ποδῶν, τῶν ἁπλῶν καὶ συνθέτων ποδῶν, κατὰ διαίρεσιν, κατὰ σχῆμα, κατ' ἀντίθεσιν. Der wichtigste Unterschied ist der in der Verschiedenheit des Verhältnisses zwischen Arsis und Thesis begründete; er heisst desshalb bei den Alten διαφορὰ κατὰ γένος. In jedem Taktgeschlecht gibt es wieder 2 Füsse, in denen die Takttheile in entgegengesetzter Ordnung stehen und die sich desshalb κατ' ἀντίθεσιν von einander unterscheiden, wie der Daktylus und Anapäst, der Trochäus und Jambus. Die διαφοραὶ κατὰ μέγεθος, τῶν ῥητῶν καὶ ἀλόγων ποδῶν, τῶν ἁπλῶν καὶ συνθέτων ποδῶν werden wir in den nächsten Kapiteln kennen lernen; die διαφοραὶ κατὰ διαίρεσιν καὶ κατὰ σχῆμα scheinen sich nur auf die grösseren zusammengesetzten Füsse zu beziehen, indem man z. B. eine Zahl von 12 Zeiten in verschiedene Takttheile (6 : 6 und 4 : 8) zerlegen (διαιρεῖσθαι) und einen 6zeitigen Fuss aus einem Jonicus sowohl wie aus einem Ditrochäus, also aus verschiedenen Taktformen (σχήματα) bilden konnte.

81. Zum gleichen Rhythmengeschlecht γένος ἴσον, auch γένος ἐν ἴσῳ λόγῳ (s. schol. Aristoph. Nub. 651) und γένος δακτυλικόν (s. Psellus § 17) genannt, gehört der

Daktylus ⏊ ⏑⏑

Anapäst ⏑⏑ ⏊

Beide Füsse sind als πόδες τετράσημοι von gleicher Zeitdauer und unterscheiden sich nur durch die Stellung der Takttheile von einander. Der Spondeus _ _ ist ein metrischer, kein rhythmischer Fuss, einen rhythmischen Charakter nimmt derselbe erst dadurch an, dass eine der beiden Längen durch den Ictus ausgezeichnet wird: _ ⏊ oder ⏊ _. Ebenso kann der aus zwei Kürzen bestehende Pyrrichius durch Percussion der einen Kürze ⏑ ύ oder ύ ⏑ in die Reihe der Füsse des gleichen Taktgeschlechtes eintreten; auch zählen ihn Aristides p. 36, Bacchius p. 24 und das Fragm. Paris.

§ 11 unter den Rhythmen des γένοc ἴcov auf, aber Aristoxenus, rhythm. elem. p. 302 verwirft den Pyrrichius als rhythmischen Fuss, weil eine aus Pyrrichien gebildete Reihe eine zu rasch aufeinander folgende Percussion verlangen würde: τῶν ποδῶν ἐλάχιστον μέν εἰcιν οἱ ἐν τῷ τριcήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίcημον μέγεθοc παντελῶc ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν cημαcίαν· vgl. Dionysius de admir. vi dicendi Demosth. c. 48, Psellus § 12 und schol. Heph. p. 131 W. In der That gibt es in der uns erhaltenen Literatur kein pyrrichisches Metrum und selbst der vom Scholiasten des Hephästion angeführte Vers

ἴθι μόλε ταχύποδεc ἐπὶ δέμαc ἐλάφου

ist nicht mit dem Scholiasten in vier pyrrichische Dipodien, sondern in vier anapästische Füsse zu zerlegen.

82. Zum ungleichen Rhythmengeschlecht zählen nach den alten Rhythmikern zwei anerkannte Taktarten, das γένοc διπλάcιον, *genus duplum*, auch γένοc ἰαμβικόν, und das γένοc ἡμιόλιον, *genus sescuplum*, auch γένοc παιωνικόν genannt. Dazu wurde von einigen noch das γένοc ἐπίτριτον gefügt; s. Aristides p. 35. Noch andere nahmen, wovon wir blos aus dem Auszug des Psellus Kenntniss haben, ausser diesen drei Taktarten noch ein γένοc τριπλάcιον an: τῶν ποδικῶν λόγων εὐφυέcτατοί εἰcιν οἱ τρεῖc, ὅ τε τοῦ ἴcου καὶ ὁ τοῦ τριπλαcίου καὶ ὁ τοῦ ἡμιολίου. γίνεται δέ ποτε ποὺc καὶ ἐν τριπλαcίῳ λόγῳ, γίνεται καὶ ἐν ἐπιτρίτῳ.

83. Im doppelten Rhythmengeschlecht verhält sich Hebung zur Senkung wie 2 : 1. Die beiden entgegengesetzten Füsse dieses Geschlechtes sind der

Jambus ◡ –́
Trochäus –́ ◡

Wird die Länge eines dieser Füsse aufgelöst, so entsteht daraus der Tribrachys, welcher als Vertreter des Jambus den Ictus auf der zweiten ◡ ◡́◡ als Vertreter des Trochäus auf der ersten Sylbe ◡́◡ ◡ hat. Während so der Tribrachys in der alten Rhythmik als eine secundäre Form der beiden Hauptfüsse, des Jambus und Trochäus, galt, hat er in unserer modernen musikalischen Theorie dem entsprechenden Rhythmus den Namen $^3/_8$ Takt gegeben.

84. In den Rhythmen des γένοc ἡμιόλιον soll sich die Hebung zur Senkung wie 2 : 3 verhalten. Die reinen Formen dieses Taktgeschlechtes sind demnach

α
παίων πρῶτοc θ ⌒
– ◡ ◡ ◡

παίων τέταρτος ◡ ◡ ◡ — (α ◡◡◡ θ —)

Daneben kommen drei contrahirte Formen vor, in denen zwei Kürzen zu éiner Länge zusammengezogen sind, nämlich der

κρητικός — ◡ —
βακχεῖος ◡ — —
ἀντιβακχεῖος — — ◡

Ein $^5/_8$ Takt klingt uns fremdartig; es sind daher einige neuere Rhythmiker so weit gegangen, denselben auch der antiken Musik abzusprechen und das ganze γένος ἡμιόλιον auf einen Irrthum der alten Grammatiker zurückzuführen, die sich durch das äussere Sylbenschema zu falschen rhythmischen Annahmen hätten verleiten lassen. Wir werden im speciellen Theile sehen, dass es allerdings Kretiker gab, denen die rhythmische Bedeutung einer βάσις ἑξάσημος oder eines zusammengesetzten Fusses des gleichen Taktgeschlechtes von den alten Metrikern selbst zugeschrieben wurde; aber wir haben zu viel Achtung vor Aristoxenus und den alten aus lebendiger Wahrnehmung schöpfenden Musikern, als dass wir ihren ausdrücklichen Angaben gegenüber das ganze γένος ἡμιόλιον zu leugnen wagten. Siehe darüber besonders Brambach im Rhein. Mus. XXV 242 ff., der nachweist, dass auch in der neueren Musik der $^5/_8$ Takt und das rhythmische Verhältniss von 3 : 2 gar nicht so unerhört sei, wie die Anhänger der graden Gliederung glauben machen wollen.

85. Das γένος ἐπίτριτον, in welchem sich die Hebung zur Senkung wie 3 : 4 verhalten haben soll, ward mit Unrecht von einigen Theoretikern unter die Kategorie der einfachen Rhythmen gestellt. Die Epitriten sind sämmtlich zusammengesetzte Takte und werden daher erst weiter unten zur Sprache kommen.

Noch weniger Berechtigung hat das γένος τριπλάσιον, das Aristides nicht einmal der Erwähnung werth hielt und Augustinus de mus. II 10 ausdrücklich verworfen hat. Aristoxenus scheint es nach dem Auszug des Psellus erwähnt, aber nicht gebilligt zu haben. Nach Victorinus I 11, 28 rechnete man zu ihm den ἀμφίβραχυς ◡ | — ◡ (α | θ). Aber trotz der Aussage des Victorinus und Diomedes p. 479 bleibt es höchst zweifelhaft, ob je ein Lied in diesem Rhythmus componirt war.

Eher könnte man daran denken, das Drittelverhältniss in dem Dochmius zu finden, da derselbe in seiner regelmässigen Gestalt ◡ — — ◡ — 2 kurze und 3 doppelzeitige Sylben enthält. Aber wir werden unten sehen, dass der Dochmius auf ganz andere Weise zu zerlegen ist und eher zum päonischen Rhythmus gerechnet zu werden verdient. Auch in den trochäischen Füssen von dem rhythmischen Werthe ⊔ ◡ haben die Alten das Drittelverhältniss nicht finden können, einmal weil sie jene Messung trochäischer Wortformen nirgends erwähnen, sodann weil kein Beispiel nachgewiesen

werden kann, wo Trochäen von dem bezeichneten rhythmischen Werthe in fortlaufender Reihe (συνεχὴς ῥυθμοποιία) vorkommen.

Die Doppelfüsse oder Syzygien.

86. Die Füsse, welche wir bis jetzt kennen gelernt haben, sind einfache Füsse (πόδες ἁπλοῖ). Im Gegensatz zu ihnen stehen die Doppelfüsse, welche zur Klasse der zusammengesetzten Füsse (πόδες σύνθετοι) gehören. Bei den Alten hiess ein solcher Doppelfuss διποδία oder συζυγία (*coniugatio* bei Atilius IV 3, *iunctura* bei Porphyrion zu Horaz a. p. 252) auch ποὺς σύνθετος κατὰ συζυγίαν, oder βάσις (*gressio* bei Censorinus c. 14). Der letzte Name, der den alten Metrikern am geläufigsten war, weist auf das Bezeichnen des Taktes durch Niedersetzen des Fusses hin und hängt mit dem Ausdruck βαίνειν τὸν ῥυθμόν zusammen; s. Caesar, de nonnullis artis metricae apud veteres vocabulis p. VI.

Einige Grammatiker unterschieden die drei Namen, indem sie βάσις von den Epitriten und Päonen, διποδία von der Verbindung zweier gleicher Füsse, wie – ∪ | – ∪, συζυγία von der Vereinigung zweier entgegengesetzter Füsse, wie – ∪ | ∪ –, gebrauchten; s. Diomedes p. 502, Atilius IV 3. Wir halten uns mit der Mehrzahl der alten Metriker nicht an jene subtilen Unterscheidungen, bedienen uns aber lieber des allgemeinen Ausdrucks Dipodie oder Syzygie, weil wir das Wort Basis mit G. Hermann in einem andern Sinne gebrauchen.

Der Begriff ποὺς σύνθετος berührt sich mit dem, was unsere Musiker unter 'zusammengesetzter Takt' verstehen. Doch traten bei den zusammengesetzten Füssen der Alten die einfachen Füsse deutlicher als die Bestandtheile des zusammengesetzten Fusses hervor.

87. Bei drei Taktarten war es seit Alters Regel nicht jeden einzelnen Fuss, sondern immer zwei Füsse zusammen durch Niedertreten des Fusses zu bezeichnen, nämlich bei den Jamben, Trochäen und Anapästen. Leicht begreiflich ist diese Taktirmethode bei den Jamben und Trochäen, da bei dem kleinen Umfang dieser Füsse die Markirung jeder Arsis ein zu häufiges Niedersetzen des Fusses erheischt hätte. Die Zusammenfassung zweier Füsse unter éine Percussion war deshalb in dem γένος διπλάσιον so allgemein Regel, dass nach ihr die einzelnen Verse benannt wurden (Trimeter, Tetrameter etc.) und dass Quintilian IX 4, 51 bei Aufzählung der Rhythmen den Einzeljambus gar nicht berücksichtigt, sondern gleich mit den ῥυθμοὶ τετράσημοι beginnt. Auffällig könnte es erscheinen, dass auch im anapästischen Mass immer zwei Füsse zu einer Syzygie verbunden werden, im daktylischen aber nicht oder doch nur ausnahmsweise. Der Grund da-

von liegt wohl in der Verschiedenheit des Tempos, indem die feierlichen Daktylen in der Regel langsamer vorgetragen wurden als die bewegten Anapäste. Vielleicht aber wirkte auch der Umstand mit, dass der Anapäst von Hause aus ein Marschrhythmus war und je zwei Anapäste auf einen Schritt (βάσις) kamen.

Durch die Zusamenfassung zweier einfachen Füsse zu einem Doppelfuss trat der eine einfache Fuss zu dem andern in das Verhältniss der Arsis zur Thesis, etwas was wir durch Punkte also veranschaulichen können –̈ ⏑ –̇ ⏑ oder –̈ ⏑ –̇ ⏑ Im Deutschen haben wir ein analoges Verhältniss zwischen dem stärkeren und schwächeren Accent von zusammengesetzten Wörtern, wie Kaíserkròne, únterthȁnig.

Aristides p. 39 fasst die hier in Frage kommenden Syzygien unter dem Namen ῥυθμοὶ μικτοί zusammen, deren er sechs unterscheidet: εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἕξ· κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως –̈ ⏑ –̇ ⏑ δάκτυλος κατὰ ἴαμβον, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως ⏑ –̈ ⏑ –̇ δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχείου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως –̈ ⏑ ⏑ –̇ δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου, ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ ⏑ –̇ –̈ ⏑ δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖́ δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος ⏖́ ⏑ ⏖́ ⏑ An einer anderen Stelle p. 36 setzt er die gemischten Rhythmen in die Mitte zwischen die einfachen und zusammengesetzten und definirt sie folgender Massen: μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι, ὡς οἱ ἑξάσημοι ⏑ – | – ⏑ Damit scheint er anzudeuten, dass dieselben theils in zwei einfache Füsse, wie die Ditrochäen, theils direkt in die χρόνοι ποδικοί, Arsis und Thesis, wie die Joniker, zerlegt wurden; s. Cäsar, die Grundzüge der griech. Rhythmik nach Aristides Quintilianus S. 149.

88. Eine aus trochäischen jambischen oder anapästischen Syzygien bestehende Reihe hatte also folgende Gestalt:

–̈ ⏑ –̇ ⏓ –̈ ⏑ –̇ ⏓ oder –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓
⏑ –̈ ⏑ –̇ ⏓ –̈ ⏑ –̇ ⏓ oder ⏑ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓
⏖ –̈ ⏖ –̇ ⏖ –̈ ⏖ –̇ ⏖ oder ⏖ –́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – ⏖

Dabei ist die Thesis des zweiten Trochäus durch eine syll. anc. ausgedrückt, weil mit ihr der Doppelfuss endigte und am Schluss desselben der Stimme eine kleine Erholung gestattet wurde. In den anapästischen Reihen fand eine ähnliche Freiheit nicht statt, weil in ihnen der Doppelfuss mit der Länge des guten Takttheiles schloss, so dass also das Bedürfniss der Pause am Schlusse des Metrums eher zu einem längeren Anhalten der Schlusslänge als zu einer syll. anc. führen musste. Durch jene

syll. anc. verloren der Jambus und Trochäus viel von ihrer fieberhaften Eile, wurden ruhiger und gemessener; aber durch sie kam zugleich auch eine gewisse Arrhythmie in den Vers, indem immer der eine Fuss ein reiner, der andere ein irrationaler Trochäus war. Eine solche kleine Unregelmässigkeit des rhythmischen Ganges mochte in gewissen Dichtungsarten geradezu gefallen und z. B. den jambischen Dialog des Dramas der Umgangssprache näher zu bringen scheinen. Aber es ward zugleich jene Alogie wieder halbwegs dadurch aufgehoben, dass wenn auch nicht die einzelnen Füsse, so doch die einzelnen Syzygien eines Verses unter sich gleich waren. Ganz gleich waren freilich auch jene Syzygien nicht, wenn nicht in gleicher Weise die rhythmischen Zwitterzeiten durch lange oder kurze Sylben ausgefüllt waren. Denn zweifelsohne näherte sich jene rhythmische Zwitterzeit mehr dem χρόνος πρῶτος, wenn sie in der Lexis durch eine kurze Sylbe ausgefüllt war, und reichte mehr an die Dauer eines χρόνος δίσημος heran, wenn sie in einer langen Sylbe ihren Ausdruck fand. In Versen also von gleichem Grundschema, wie

τῇδε πᾶς ἕπου, δίωκε καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου

und

θούριος Ξέρξης κενώσας πᾶσαν ἠπείρου πλάκα

werden die Syzygien in Folge ihres verschiedenen Ausdrucks in der Sprache nicht gleich gewesen sein; und in ähnlicher Weise wird sich in demselben Vers

μή τι μακιστῆρα μῦθον, ἀλλὰ σύντομον λέγων

ein kleiner Unterschied zwischen der Dauer der ersten und dritten Syzygie, entsprechend dem Unterschied der Sylbenquantität, bemerklich gemacht haben.

89. Eine völlige Gleichstellung der einzelnen Syzygien bewirkte die nach strengeren Gesetzen gebaute chorische Lyrik durch Einführung der schweren Trochäen und Epitriten, in denen regelmässig die Senkung des zweiten Fusses durch eine Länge ausgedrückt war:

⏗ ∪ ⏗ _ ⏗ ∪ ⏗ _ . . . oder ⏗ ∪ _ _ ⏗ ∪ _ _

Der Name Epitrit, d. i. $^3/_4$ Takt, will besagen, dass in ihm die Hebung d. i. der erste Fuss, zur Senkung, d. i. dem zweiten Fuss, im Verhältniss von 3 : 4 stund. Wahrscheinlich jedoch hielten sich die alten Rhythmiker bei dieser Benennung zu sehr an die blossen Sylbenwerthe und überhörten dabei das längere Anhalten der Länge des ersten Fusses, durch das sich der Epitrit

dem bei uns so beliebten $^4/_4$ Takt ♩. ♪ ♩ ♩ näherte. Da nämlich die Epitriten in der Regel in Verbindung mit daktylischen Tripodien vorkommen, wie in

⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏖ ⏑ – – ⏖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ,

so kann hier nicht wie bei dem trochäischen Tetrameter und jambischen Trimeter von einer Milderung der Ungleichheit der Füsse durch die Gleichheit der Syzygien die Rede sein, würde vielmehr ein starker Taktwechsel innerhalb des Verses entstehen, wenn sich nicht die beiden Theile des Epitrit unter einander und mit den verbundenen Daktylen auf besagte Weise ausglichen:



Vorstehende Analyse des Epitrit empfiehlt sich durch ihre Einfachheit und das häufige Vorkommen des $^4/_4$ Taktes in volksthümlichen Gesängen. Die Analyse Westphals Metr. II² 609 $\underset{8/3}{-}\ \underset{4/3}{\smile}\ \Big|\ \underset{2}{-}\ \underset{2}{-}$ ist viel zu gekünstelt und stützt sich auf eine zweifelhafte, weiter unten § 100 zu besprechende Hypothese. Wenig Wahrscheinlichkeit haben auch die Annahmen Boeckhs, de metr. Pind. III 20 und Cäsars, Grundz. d. gr. Rhythm. S. 220, von denen der eine dem Daktylus den Umfang einer trochäischen Dipodie, der andere dem Epitrit die Grösse eines vierzeitigen Daktylus beimisst; gegen die erste Annahme spricht der leichte Bau der Daktylen, gegen die zweite die hohe Gravität daktylo-epitritischer Lieder. Der überzeugenden Einfachheit entbehrt auch die Theorie von M. Schmidt, Pindars olymp. Siegesgesänge p. XXII, der dem Epitrit den Werth bald éines bald zweier Füsse, bald eines $^4/_4$ bald zweier $^2/_2$ Takte beimisst.

90. Was die Vertheilung der Icten in den Dipodien anbelangt, so habe ich dem ersten Fuss den Hauptictus, dem zweiten den Nebenictus zugewiesen. Diese unserem rhythmischen Gefühl am meisten entsprechende Betonung wird auch von einem alten Musiker, Aristides de mus. p. 39, bestätigt, der folgende Analyse des Ditrochäus und Dijambus aufstellt: κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως, δάκτυλος κατὰ ἴαμβον, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Dazu stimmt auch gut, dass zwei Grammatiker, Diomedes p. 503, 33. 504, 33 und Marius Victorinus p. 81, 29. 182, 14, offenbar nach griechischer Quelle die ungraden Füsse der jambischen und anapästischen Verse dextros pedes nennen, was doch wohl auf eine Bevorziehung dieser Füsse zu deuten ist. Aber auf der anderen Seite geben mehrere lateinische Metriker, nämlich Iuba bei Priscian de metr. Terentii p. 420, Terentianus v. 2249 ff. und Cäsius Bassus bei

Rufinus I 5, ganz bestimmt an, dass bei Skandirung des jambischen Trimeters der Fuss an den geraden Stellen, oder beim 2. 4. 6. Jambus niedergesetzt wurde. Es ist nun immerhin bedenklich, einem so bestimmt auftretenden Zeugniss, das bis in die Zeit des Kaisers Nero zurückreicht, direkt zu widersprechen. Da aber bei den Römern schon in der Zeit des Plautus der Unterschied der beiden Füsse der Syzygie vollständig verwischt war und die hervorragende Bedeutung der Kola des Trimeters die ursprüngliche Gliederung nach Dipodien ganz in den Hintergrund gedrängt hatte, so halten wir uns lieber an die Lehre der Griechen und wagen nicht mit Westphal Rossbach Geppert und anderen den Trimeter an den geraden Stellen zu percutiren.

Bei dem Widerspruch der Theoretiker bezüglich der Percussion der Syzygien habe ich schon längst meine Aufmerksamkeit auf den Bau der Verse selbst gerichtet, um aus dem Satzaccent, den doch ein guter Dichter nicht ganz vernachlässigen durfte, Anhaltspunkte für die eine oder andere Art der Percussion zu finden. Im trochäischen Tetrameter ist nun auch oft, und offenbar mit Absicht, in den ersten Fuss namentlich der ersten und dritten Syzygie ein durch den rhetorischen Accent ausgezeichnetes Wort gesetzt, wie in

úrbis speciem vídi, mores hóminum perspexí parum (Plaut. Pers. IV 4, 2)
méa fide, si istí formidas crédere. ego in hoc tríduo (Plaut. Pseud. 316).

Aber der jambische Trimeter scheint schon frühe mehr frei declamirt als rhythmisch gesprochen worden zu sein, wesshalb die Dichter beim Satzbau auf den Unterschied von Haupt- und Nebenictus gar keine, und selbst auf den doch erheblicheren Unterschied von Arsis und Thesis nur geringe Rücksicht nahmen. Man überzeugt sich davon leicht, wenn man folgende Verse des Sophokles fr. 617

οὕτω γυναικὸς οὐδὲν ἂν μεῖζον κακὸν
κακῆς ἀνὴρ κτήσαιτ᾽ ἂν οὐδὲ σώφρονος
κρεῖσσον· παθὼν δ᾽ ἕκαστος ὧν τύχῃ λέγει.

und Euripides fr. 497

τῆς μὲν κακῆς κάκιον οὐδὲν γίγνεται
γυναικός, ἐσθλῆς δ᾽ οὐδὲν εἰς ὑπερβολὴν
πέφυκ᾽ ἄμεινον, διαφέρουσι δ᾽ αἱ φύσεις.

mit einander vergleicht, da hier die sich entgegenstehenden stark betonten Adjektive κακῆς ἐσθλῆς σώφρονος an verschiedener Stelle stehen. Jedenfalls darf man sich die Declamation der alten Schauspieler nicht so eintönig und geistlos denken, dass sie in ewigem Einerlei den zweiten Fuss der Syzygie vor dem ersten, oder den ersten vor dem zweiten durch den Ictus hervortreten liessen.

91. Wenn wir indess auch die stärkere Percussion des ersten Fusses einer Syzygie als die Regel aufstellen, so wollen wir doch damit nicht gesagt haben, dass es gar keine jambische

oder trochäische Dipodien gab, in denen umgekehrt der zweite Fuss den Hauptictus trug. Sicherlich hatten in dem Eingang des dem Clemens Alexandrinus zugeschriebenen Hymnus die jambischen Verse

στόμιον πώλων ἀδαῶν,
πτερὸν ὀρνίθων ἀπλανῶν,
οἴαξ νηπίων ἀτρεκής,
ποιμὴν ἀρνῶν βασιλικῶν.

nach der Uebereinstimmung des Accentes die Betonung:

⏑ _ ⏑ ⏑́ ⏑ _ ⏑ ⏑́

s. Prolegg. Anth. gr. carm. christ. p. XIX.

92. Zu den genannten Doppelfüssen, den jambischen, trochäischen und anapästischen, fügten die Alten noch 3 weitere Syzygien, den

Choriambus (χορίαμβος) _ ⏑ ⏑ _
Ionicus a maiore (ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος) _ _ ⏑ ⏑
Ionicus a minore (ἰωνικὸς ἀπὸ ἐλάσσονος) ⏑ ⏑ _ _

Ausserdem führt Aristides p. 40 neben dem Choriambus, den er βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου nennt, noch den

Antispast (βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου) ⏑ _ _ ⏑

an, der auch bei den alten Metrikern als eines der 8 oder 9 Hauptmasse (μέτρα πρωτότυπα) eine hervorragende Rolle spielt. Aber es gab in der alten Rhythmik so wenig wie in der modernen einen antispastischen Vers, und wir werden später sehen, dass jener Fuss nur einer irrigen Auffassung des manchen rhythmischen Reihen vorausgeschickten Auftaktes (Hermannische Basis) seine Entstehung verdankt.

In der Zerlegung dieser neuen Syzygien können uns die alten Theoretiker nicht als verlässige Führer gelten. Den Choriamb zerlegt Aristides p. 39 im Einklang mit der Benennung des Fusses in einen Choreios und einen Iambos _ ⏑ | ⏑ _, indem er den ersteren die Stelle der Hebung, den andern die der Senkung vertreten lässt. Ueber die Unsinnigkeit jener Analyse brauche ich nicht viele Worte zu verlieren: nie und nimmer konnten 2 Füsse, von denen der eine mit dem guten der andere mit dem schlechten Taktheil anfing, zu einem Doppelfuss verbunden werden. Derselbe Aristides p. 36 zerlegt den Ionicus in einen zweizeitigen Pyrrichius und einen vierzeitigen Spondeus ⏑ ⏑ | _ _ Auch der lateinische Metriker Marius Victorinus II 8 gibt die gleiche Analyse, fügt aber dann die Bemerkung hinzu: arsin et thesin non in aequalitatis, sed in dupli ratione consistere. Das geht also auf die Lehre derjenigen Rhythmiker hinaus, welche nach Aristides p. 39 unsere Syzygie nicht in 2 einfache Takte, sondern direkt in 2 Takttheile zerlegten, in der Art, dass sie die beiden Kürzen die Stelle

der Senkung, die beiden Längen die Stelle der Hebung (2 : 4) einnehmen liessen.

93. Auf den Gedanken, den Choriambus und Ionicus mit der trochäischen und jambischen Dipodie zusammenzustellen, kamen die Alten offenbar dadurch, dass sie in einigen Versen beide Arten von Syzygien mit einander wechseln sahen, wie in

– – ◡ ◡ | – ◡ – ◡ | – – ◡ ◡ | – –
εἰ καὶ βαcιλεὺc πέφυκαc, ὡc θνητὸc ἄκουcον (Sotades)

– ◡ ◡ – | – ◡ – ◡̄ | – ◡ – ◡̄ | – ◡ –
εἴπερ ἐγὼ μάντιc εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδριc (Sophocles)

◡ ◡ | – ◡ – ◡ | – – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – –
μελετῶμεν ἀλλὰ καλοῖc ὑποπίνοντεc ἐν ὕμνοιc (Anacreon)

Dieser Wechsel musste aber den Grammatikern um so bedeutsamer erscheinen, als einigemal sogar in Strophe und Antistrophe Choriamben und jambische Dipodien gegenüber stehen, wie in Arist. Acharn. 1150—1162:

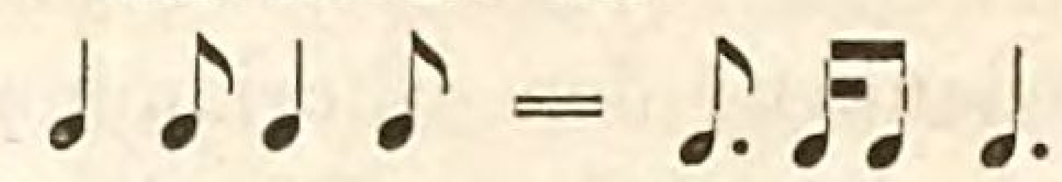
◡̄ – ◡ –
– ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | – ◡ ◡ – | ‾◡ ◡ – ◡ | – –
Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδοc, τὸν ξυγγραφῆ, τὸν μέλεων ποιητήν.
τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ᾽ ἕτερον νυκτέρινον γένοιτο.

ebenso in Arist. Lys. 326∼340, Sophocl. Phil. 1137∼1161, Anacreon fr. 21.

Die alten Metriker nannten solche aus verschiedenen Syzygien bestehende Reihen μέτρα ἐπίμικτα und Marius Victorinus hat uns in seiner Grammatik III 2 u. II 8—9, womit man Augustinus de mus. II 12 und die Scholien zu Hephaestion p. 202 W. vergleiche, die Grundzüge jener Lehre von der Mischung der Füsse erhalten. Danach unterschieden dieselben zwischen einer μῖξιc κατὰ cυμπάθειαν und einer μῖξιc κατ᾽ ἀντιπάθειαν, indem sie behaupteten, dass die jambische Syzygie mit der choriambischen und antispastischen, die trochäische mit den jonischen näher verwandt sei. Aber diese ganze Unterscheidung ist, wie schon die Heranziehung des Antispast zeigt, erst in der Schule der Grammatiker entstanden und hilft uns so gut wie nichts zur Aufhellung der rhythmischen Verhältnisse.

94. Aus den angeführten Thatsachen geht zweifelsohne hervor, dass zwischen dem Choriambus und dem Jonicus auf der einen, und der trochäischen und jambischen Dipodie auf der anderen Seite ein verwandtschaftliches Verhältniss bestund. Indess ist sicher der Choriambus nicht, wie die alten Metriker meinten, aus dem Dijambus durch einfache Umkehr der Elemente des ersten Fusses entstanden; vielmehr repräsentirt derselbe eine katalektische daktylisehe Dipodie von dem Zeitumfange einer akatalektischen Dipodie des jambischen Rhythmengeschlechtes,

etwas was wir durch das Schema –⏑ ⏑ – ausdrücken und in unserer Notenschrift annähernd mit



wiedergeben können.

In ähnlicher Weise gestaltet sich das Verhältniss des Jonicus zum Ditrochäus folgender Massen:



Beide Gleichstellungen setzen aber voraus, dass bei dem Recitiren des Ditrochäus wie des Dijambus nicht die beiden Einzelfüsse für sich heraustraten, sondern wesentlich nur éin Fuss mit éinem Haupttictus gehört wurde.

Die irrationalen und kyklischen Füsse.

95. Neben den rationalen Füssen (πόδες ῥητοί), in denen das rhythmische Verhältniss zum genauen Ausdruck kam, nahmen die alten Rhythmiker auch noch irrationale (πόδες ἄλογοι ἢ ῥυθμοειδεῖς) an, in denen sich die Arsis zur Thesis nur ungefähr wie 1 : 1 oder wie 1 : 2 verhielt. Ihre Hauptstelle hatten jene irrationalen Füsse in denjenigen Gattungen der Poesie, die zwischen gebundener und ungebundener Rede in der Mitte stunden, also vorzüglich in den jambischen und trochäischen Versen des Spottgedichtes und des Dramas. Ihren Ausdruck fand hier die Irrationalität in der Zulassung der zweifelhaften Zeit. Denn wie es in der gewöhnlichen Umgangssprache Sylben gab, die weder entschieden kurz noch entschieden lang waren, sondern zwischen der Geltung einer kurzen und langen Sylbe schwankten, so gab es auch im Rhythmus Stellen, die nicht ganz die Dauer éiner und nicht ganz die zweier Zeiten hatten und deshalb willkürlich durch eine Kürze oder eine Länge der Lexis ausgefüllt werden konnten. Solche Zwitterzeiten liegen, wie wir bereits sahen, in den jambischen und trochäischen Dipodien vor, wo die zweifelhafte Sylbe zum Ausdruck des kleinen Ruhepunktes am Schlusse der einzelnen Metra diente, wie in

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –

μόνη γάρ εἰμι, σοῦ τ᾽ ἀπεστερημένη
καὶ πατρός· ἤδη δεῖ με δουλεύειν πάλιν.

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –

ἀντιτάξομαι κτενῶν σε. κἀμὲ τοὖδ᾽ ἔρως ἔχει.
κομπὸς εἶ σπονδαῖς πεποιθώς, αἵ σε σῴζουσιν θανεῖν.

Noch stärker trat die Verschiebung des ursprünglichen Verhältnisses hervor, wenn die rhythmische Zwitterzeit durch eine Länge ausgefüllt und zugleich die den Ictus tragende Länge in zwei Kürzen aufgelöst war, wie in

ζεύγνυϲθε δ᾽ ἵππουϲ, πεδία πίμπλαθ᾽ ἁρμάτων.

Diese Art des irrationalen Taktes ist denn auch von Aristides p. 39 besonders hervorgehoben worden: εἰϲὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι β΄, ἰαμβοειδήϲ, ὃϲ ϲυνέϲτηκεν ἐκ μακρᾶϲ ἄρϲεωϲ καὶ δύο θέϲεων – ◡́ ◡, καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν ἰάμβῳ, τὰ δὲ τῆϲ λέξεωϲ μέρη δακτύλῳ· ὁ δὲ τροχαιοειδὴϲ ἐκ δύο θέϲεων καὶ μακρᾶϲ ἄρϲεωϲ ◡́ ◡ –, κατ᾽ ἀντιϲτροφὴν τοῦ προτέρου.

Die griechische Poesie kennt nur irrationale Trochäen und Jamben, die lateinischen Komiker haben die Irrationalität auch in den Kretikern – ⏒ – und Bacchien ⏒ – – nicht gemieden.

An der angeführten Stelle des Aristides steht in den Handschriften καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικεν δακτύλῳ, τὰ δὲ τῆϲ λέξεωϲ μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβῳ. Der oben aufgenommene Text rührt von der Verbesserung Boeckhs und Westphals her. Cäsars Vertheidigung der Ueberlieferung in seinen Grundzügen der griechischen Rhythmik S. 214 ff. und im Jahrb. f. Phil. 87, 17 hat mich so wenig wie Weil überzeugt.

96. Die Komiker erlaubten sich nun aber ferner im jambischen Trimeter statt eines Jambus auch einen Anapäst zu setzen, wie in

εἶτ᾽ ἐξεκόπη πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ

und die lateinischen Komiker dehnten diese Freiheit auf den trochäischen Septenar aus, wie Plautus im Trinummus

nón uideor meruísse laudem, cúlpa caruisse árbitror.

In einem solchen den dreizeitigen Trochäus vertretenden Daktylus können aber unmöglich die zwei Kürzen als Vertreter einer syll. anceps angesehen werden, einmal weil eine rhythmische Zwitterzeit nur durch eine kurze oder lange Sylbe, nie durch zwei Kürzen ausgedrückt ward, und dann weil der Daktylus, wie man schon aus dem angeführten Vers ersehen kann, auch an den Stellen eintritt, aus denen die syll. anceps ausgeschlossen war. Es muss also in solchen Daktylen die erste Kürze noch mit einen Theil der Arsis gebildet und der ganze Fuss ungefähr den Werth von  oder  gehabt haben. Ich sage absichtlich 'ungefähr', weil schon der Umstand, dass ein solcher Daktylus nur bei den komischen Dichtern als Vertreter des Trochäus gefunden wird, uns in ihm einen irrationalen Fuss

erkennen lässt. Wir zählen desshalb auch diesen einem Trochäus nahekommenden Fuss zu den irrationalen Takten und bezeichnen ihn im Gegensatz zu dem gewöhnlichen rationalen Daktylus _ ◡ ◡ als den kyklischen Daktylus _◡ ◡.

Man hat sich seit Boeckh gewöhnt einen solchen irrationalen Fuss einen kyklischen Daktylus zu nennen auf Grund der Stelle des Dionysius de comp. verb. c. 17:

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμοϲ Κικόνεϲϲι πέλαϲϲεν.

οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸϲ τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φαϲι τῆϲ τελείαϲ· οὐκ ἔχοντεϲ δὲ εἰπεῖν πόϲῳ, καλοῦϲιν αὐτὴν ἄλογον· ἕτερον δὲ ἀντίϲτροφόν τινα τούτῳ ῥυθμόν, ὃϲ ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενοϲ ἐπὶ τὴν ἄλογον ταύτην τελευτᾷ, χωρίϲαντεϲ ἀπὸ τῶν ἀναπαίϲτων κύκλιον καλοῦϲι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντεϲ τοιόνδε·

κέχυται πόλιϲ ὑψίπυλοϲ κατὰ γᾶν.

Der Name ποὺϲ κύκλιοϲ weist vielleicht darauf hin, dass jener rasche Fuss zumeist in dem Ringeltanz des Hyporchems seine Stelle hatte (s. Pollux IV 82 u. vgl. Aristoph. Eccl. 1169. Vesp. 1523 u. Muff, über den Vortrag der chorischen Partien des Aristophanes S. 25). Mit der angeführten Stelle des Dionysius vergleiche man noch den Scholiasten des Hephästion p. 135 W., der den aus einem ähnlichen irrationalen Daktylus gebildeten Choriambus πόδα κύκλιον nennt, und den Dionysius selbst, der an einer andern Stelle, de comp. verb. c. 20, von dem homerischen Hexameter

αὖθιϲ ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶαϲ ἀναιδήϲ

bemerkt: ἑπτακαίδεκα ϲυλλαβῶν οὐϲῶν ἐν τῷ ϲτίχῳ δέκα μέν εἰϲι βραχεῖαι ϲυλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόνον μακραὶ καὶ οὐδ᾽ αὗται τέλειοι. Wenn also auch Aristides nur zwei irrationale Füsse erwähnt, den jambusartigen und den trochäusartigen, so kannten doch die Rhythmiker noch weitere Füsse der Art, insbesondere den irrationalen Daktylus und den irrationalen Anapäst.

97. Die von Dionysius de comp. verb. 17 u. 20 als Belege des irrationalen oder kyklischen Daktylus angeführten Verse bestehen aus lauter gleichen Füssen. Man könnte daher sich verleiten lassen, die Irrationalität bloss auf Rechnung des rascheren Tempos (ἀγωγή) zu setzen, mit dem jene aus lauter reinen Daktylen und Anapästen bestehenden Verse gesprochen wurden. Nun finden sich aber auch Daktylen neben Trochäen in einem und demselben Vers, ja in einem und demselben Kolon zusammen, wie in

_ ῡ _ ◡ ◡ _ ◡ _
ὦ δύϲτανα γένη βροτῶν.

Die alten Metriker und selbst der Musiker Aristides p. 37 M. begingen die unbegreifliche Thorheit solche Verse in lauter zweisylbige Füsse zu zerlegen _ ◡ | _ ◡ | ◡ _ | ◡ _ | und so gegen den obersten Grundsatz der Rhythmik zu verstossen, dass alle Füsse

einer rhythmischen Reihe mit dem gleichen Taktttheil beginnen müssen. Darüber also, dass die Analyse der alten Rhythmiker zu verwerfen und jener Vers vielmehr in folgende Füsse zu zerlegen ist – ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | – kann unter vernünftigen Leuten kein Zweifel bestehen. Aber auch das hat keine Wahrscheinlichkeit, dass in demselben Kolon generell verschiedene Füsse nebeneinander gestellt worden seien, zumal da in Versen der Art der Daktylus gesetzmässig nie durch einen Spondeus vertreten werden darf, also ganz dieselbe reine Form hat, wie in jenen daktylischen Versen, deren Längen Dionysius als unvollkommene bezeichnet. Wir dürfen daher auch ohne ein direktes Zeugniss aus dem Alterthum mit Apel Boeckh und den neueren Metrikern zuversichtlich annehmen, dass der unter Trochäen eingemischte Daktylus rhythmisch nicht die volle Geltung eines Daktylus hatte. Nur darüber lässt sich streiten, ob derselbe als ein irrationaler Daktylus anzusehen sei oder geradezu die rhythmische Geltung eines dreizeitigen Trochäus gehabt habe. Mit fast noch grösserer Zuversicht können wir den im Choriambus enthaltenen Daktylus als einen kyklischen bezeichnen. Denn nur so lässt sich die im vorausgehenden Kapitel besprochene Gleichstellung einer trochäischen Dipodie mit einem Choriambus begreifen, und nur so erklärt sich einfach die Bezeichnung des Choriamb als eines ποὺς κύκλιος bei dem Scholiasten des Hephästion p. 135 W.

98. Die trochäische Messung des kyklischen Daktylus offenbart sich am meisten darin, dass in logaödischen Versen, das ist eben in solchen, in welchen scheinbar Daktylen mit Trochäen verbunden sind, der kyklische Daktylus und der Trochäus ihre Stellung wechseln können. Am häufigsten fand diese Freiheit in dem vielgestaltigen Γλυκώνειον und Πριάπειον statt, und zwar in der Art, dass die beiden Formen (σχήματα)

– ⏓ –◡ ◡ – ◡́ – und – ⏓ – ⏓ –◡ ◡ –

nicht blos als gleichwerthige Kola aufeinander folgten, sondern sich auch in Strophe und Antistrophe entsprachen, wie in Soph. Phil. 1124—1147

πόντου θινὸς ἐφήμενος.
ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ᾽ ἔχει.

Auch in anderen verwandten Versen findet sich die gleiche Vertauschung, zum Theil jedoch nur so, dass in den κατὰ στίχον wiederholten Versen der Daktylus seine Stelle wechselt, wie in

ὅϲτιϲ ἐν ἡδυόϲμοιϲ –◡ ◡ – ◡ – –
ϲτρώμαϲι παννυχίζων –◡ ◡ – ◡ – –
τὴν δέϲποιναν ἐρείδειϲ – ◡̄ –◡ ◡ – –

Passend hat H. Schmidt dieses Umspringen des Daktylus in logaödischen Reihen durch den Hinweis auf das Loreleilied unseres Heine erläutert. Denn vergleichen wir in demselben die erste Zeile der 2. und 5. Strophe:

Die Luft ist kühl und es dunkelt.
Den Schiffer im kleinen Schiffe,

so stehen sich auch hier die Schemata

◡ – ◡ – ◡ ◡ – – u. ◡ – ◡ ◡ – ◡ – –

in gleicher Geltung gegenüber. Doch ging der deutsche Dichter noch weiter und liess auch Verse mit lauter reinen Jamben, wie

Die schönste Jungfrau sitzet

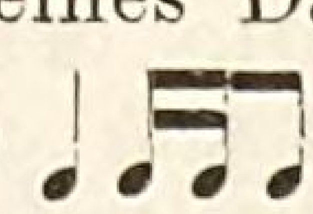
und Verse mit zwei Anapästen

Ich weiss nicht was soll es bedeuten

mit obigen Versen correspondiren.

99. Wie wir häufig in den lyrischen Versmassen kyklische Daktylen den Trochäen beigemischt finden, so sind auch, wenngleich seltener, Päonen mit Daktylen oder Anapästen zu einem Vers verbunden, wie in

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ –
ἀλλ᾽ ἔθανε ψολόεντι δαμεῖϲα θεοῦ φρένα βέλει,
– ◡ ◡ ◡ – ⏓ – ◡ ◡ – –
Ἑλλάδοϲ ἔρειϲμα κλειναὶ Ἀθᾶναι.

Auch hier scheint es am gerathensten zu sein dadurch Einheit in den Rhythmus zu bringen, dass man den Päon kyklisch misst und ihm die ungefähre Geltung eines Daktylus beilegt, die sich in unserer Notenschrift etwa mit  ausdrücken lässt.

Schliessen wir uns den oben entwickelten, zuerst von Apel und Boeckh in die griechische Metrik eingeführten Grundsätzen an, so hat die Irrationalität in der alten Poesie und Musik ein ausserordentlich weites Feld. Wenn dieselbe dagegen in unserer Musik in engste Grenzen eingeengt ist, so liegt der Grund zum Theil nur in unserer Notenschrift, die mit ihren Triolen und punktirten Achteln die Irrationalität vertuscht, während die Alten blos in solchen Füssen, in denen statt der kurzen Sylbe eine lange stehen konnte, Mittel zur sichtbaren Bezeichnung des irrationalen Verhältnisses hatten. Eben dieser Mangel an äusserlichen Kennzeichen scheint aber ein Hauptgrund gewesen zu sein, dass die an den äusseren Erscheinungen hangenden alten Theoretiker die richtige Erkenntniss des irrationalen unter Trochäen eingemischten Daktylus frühzeitig verloren.

100. Eine genaue Fixirung der Grösse der irrationalen Zeiten ist überaus misslich. Westphal Metr. I^2 640 hat zwar aus der Bemerkung des Aristoxenus, rhythm. elem. II p. 296 M., dass

das rhythmisch Irrationale ähnlich zu betrachten sei wie das Drittel der δίεσις in der Musik (τὸ μὲν οὖν ἐν ῥυθμῷ λαμβανόμενον ῥητὸν χρόνου μέγεθος πρῶτον μὲν δεῖ τῶν πιπτόντων εἰς τὴν ῥυθμοποιίαν εἶναι, ἔπειτα τοῦ ποδὸς ἐν ᾧ τέτακται μέρος εἶναι ῥητόν· τὸ δὲ κατὰ τοὺς τῶν ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον ῥητὸν τοιοῦτόν τι δεῖ νοεῖν οἷον ἐν τοῖς διαστηματικοῖς τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται), den Schluss gezogen, dass in dem kyklischen Daktylus die Länge $1\frac{1}{3}$ die darauf folgende Kürze $\frac{2}{3}$ Zeiten betragen habe. Aber das ist ein entschiedener Missbrauch der Interpretationskunst; denn Aristoxenus verweist blos beispielshalber auf das Vorkommen einer ähnlichen Irrationalität in der Musik; dass desshalb das Irrationale in der Musik und in der Rhythmik von gleicher Grösse gewesen sei, folgt daraus keineswegs. Wir halten daher nichts auf die übertriebene Feinspinnerei neuerer Gelehrten und setzen weder das Irrationale in dem kyklischen Daktylus auf $\frac{1}{3}$, noch in dem irrationalen Jambus und Trochäus auf $\frac{1}{2}$ Zeit an; auch versuchen wir keine andere Abzirkelung der Grösse der Irrationalität und bedienen uns der Triolen und der punktirten Noten nur, um annäherungsweise das Grössenverhältniss in der uns geläufigen Notenschrift auszudrücken. Hingegen müssen wir in den Versschematen nothwendig das irrationale Verhältniss bezeichnen. Am einfachsten geschieht dieses namentlich in den lyrischen Massen dadurch, dass wir wie in unserer Notenschrift die einzelnen Takte durch vertikale Striche absondern und es dann dem freien Ermessen des Lesers überlassen, wie er sich die Quantitätszeichen in unsere Noten umgesetzt denken will. Daneben gebrauchen wir aber auch im Anschluss an die neueren Metriker folgende unterscheidende Zeichen:

–	μακρὰ τελεία.
—	μακρὰ μακρᾶς μείζων.
– ◡◡	δάκτυλος τέλειος.
¯◡ ◡	δάκτυλος κύκλιος.
– ◡◡◡	παίων τέλειος.
¯◡◡ ◡	παίων κύκλιος.

Eine wichtige Stelle über die kurzen und langen Sylben, welche nicht genau dem Verhältniss von 1 : 2 zu einander entsprechen, ist uns bei Marius Victorinus I 8 erhalten: nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, siquidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri. metrici autem, prout cuiusque syllabae longi-

tudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque breviorem aut longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. Dazu kommt der Scholiast des Hephästion p. 93 W.: Ἰστέον δὲ ὅτι ἄλλως λαμβάνουσι τοὺς χρόνους οἱ μετρικοὶ ἤγουν οἱ γραμματικοί, καὶ ἄλλως οἱ ῥυθμικοί. Οἱ γραμματικοὶ ἐκεῖνον μακρὸν χρόνον ἐπίστανται τὸν ἔχοντα δύο χρόνους καὶ οὐ καταγίνονται εἰς μεῖζόν τι· οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν ὡς οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμίχρονον δὲ τὸ ς· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον. Vgl. § 124.

Die metrischen Füsse.

101. Die bis jetzt besprochenen Füsse kommen alle als Rhythmen oder als Elemente rhythmischer Reihen vor. Die alten Metriker stellten aber auch ohne Rücksicht auf die Rhythmopoiie unter blosser Beachtung der prosodischen Elemente ein Verzeichniss von Füssen auf, das mit den zweisylbigen beginnt und bis zu den sechssylbigen fortschreitet. Dasselbe ist uns am vollständigsten von den lateinischen Grammatikern Diomedes p. 475 und Victorinus I 11 und dem griechischen Metriker Drakon p. 127 H. erhalten, und geht wahrscheinlich auf den Schüler des Heliodor Εἰρηναῖος zurück, dessen lateinischer Name Pacatus als Beispiel für den Bacchius darin enthalten ist. Wiewohl dasselbe jener heillosen Richtung der Grammatik entstammt, welche den natürlichen Zusammenhang von Metrik und Rhythmik löste, so ist es uns doch von hoher Wichtigkeit wegen der Namen der einzelnen Füsse, die interessante und wichtige Hinweise auf die verschiedenen Gattungen der Melik und die Vorliebe einzelner Stämme für bestimmte Rhythmen enthalten. Indem wir zu eingehenderem Studium auf die angeführten Schriftsteller selbst verweisen, lassen wir in Kürze das nackte Verzeichniss der Füsse folgen:

Zweisylbige Füsse:

◡ ◡ πυρρίχιος, παρίαμβος, ἡγεμών.
_ _ σπονδεῖος.
◡ _ ἴαμβος.
_ ◡ τροχαῖος.

Dreisylbige Füsse:

◡ ◡ ◡ τριβραχύς, χορεῖος, πυκνός, *teuthasius* (fort. seu dasios).
_ _ _ μολοσσός, ἵππιος, *Chaonius, Vortumnius, extensipes.*
◡ _ _ βακχεῖος, παρίαμβος, *Oenotrius, tripudians.*

– – ⏑ παλιμβάκχειος, προπομπικός, πομπευτικός, *Theseleos, Saturnius.*
– ⏑ ⏑ δάκτυλος, πολιτικός.
⏑ ⏑ – ἀνάπαιστος, ἀντιδάκτυλος.
– ⏑ – κρητικός, ἀμφίμακρος.
⏑ – ⏑ ἀμφίβραχυς, σκολιός.

Viersylbige Füsse:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ προκελευσματικός.	– ⏑ ⏑ ⏑ παίων πρῶτος.
– – – – δισπόνδειος.	⏑ – ⏑ ⏑ παίων δεύτερος.
– ⏑ – ⏑ διτρόχαιος.	⏑ ⏑ – ⏑ παίων τρίτος.
⏑ – ⏑ – διΐαμβος.	⏑ ⏑ ⏑ – παίων τέταρτος.
– ⏑ ⏑ – χορίαμβος.	⏑ – – – ἐπίτριτος ἢ ἵππιος πρῶτος.
⏑ – – ⏑ ἀντίσπαστος.	– ⏑ – – ἐπίτριτος δεύτερος.
⏑ ⏑ – – ἰωνικὸς ἀπ᾽ ἐλάσσονος.	– – ⏑ – ἐπίτριτος τρίτος.
– – ⏑ ⏑ ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος.	– – – ⏑ ἐπίτριτος τέταρτος.

Fünfsylbige Füsse:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ *orthius.*	– ⏑ – ⏑ ⏑ *musicos.*
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ *pariambus.*	⏑ – – ⏑ ⏑ *antanapaestus.*
⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ *parapycnos.*	⏑ ⏑ – – ⏑ *antamoebaeos.*
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ *mesomacros.*	⏑ ⏑ ⏑ – – *dasios.*
⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ *antispastus.*	– ⏑ ⏑ ⏑ – *thymelicos.*
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – *pyrrichioanapaestus.*	⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – – – – *probrachys.*	⏑ – – ⏑ – *dochmios.*
– ⏑ – – – *hypobrachys.*	⏑ – ⏑ – – *pariambodes.*
– – ⏑ – – *mesobrachys.*	– ⏑ ⏑ – ⏑ *doriscos.*
– – – ⏑ – *molossoiambus.*	⏑ – ⏑ – ⏑ *iambodes.*
– – – – ⏑ *colobos.*	⏑ – ⏑ ⏑ – *cyprios.*
⏑ ⏑ – – – *diphyes.*	– ⏑ – – ⏑ *anticyprios.*
– ⏑ ⏑ – – *orthius.*	– – ⏑ – ⏑ *bacchiochorios.*
– – ⏑ ⏑ – *amoebaeos.*	– ⏑ – ⏑ – *hypodochmios.*
– – – ⏑ ⏑ *molossopyrrichos.*	⏑ – – – ⏑ *dochmios per synzugian [antistrophos.*
– – ⏑ ⏑ ⏑ *symplectos.*	– – – – – *molossospondios.*

Die fünfsylbigen Füsse fehlen schon bei Drakon und Victorinus, die 64 sechssylbigen sind auch von Diomedes nicht mehr mit Namen aufgeführt.

102. Aus dieser grossen Anzahl von Füssen schieden schon die alten Metriker eine kleinere Zahl von hauptsächlichsten Taktmassen aus, welche sie μέτρα πρωτότυπα oder metra principalia nannten. Der Name sollte andeuten, dass die betreffenden Metra

die Grundformen repräsentiren, aus denen andere variirende Nebenformen abzuleiten seien. Der Spondeus z. B. wurde nicht aufgenommen, weil er keine Grundform ist, sondern nur stellvertretend für den Daktylus oder Anapäst eintritt. Solche hauptsächlichste Metra nahm Hephästion 9 an: ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, δακτυλικόν, ἀναπαιστικόν, χοριαμβικόν, ἀντισπαστικόν, ἰωνικόν ἀπὸ μείζονος, ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος, παιωνικόν. Der ältere Vorgänger des Hephästion, Heliodor, kannte nur 8, indem er nach einer weiter unten noch näher zu besprechenden Theorie die Päonen nicht zu den Metren, sondern zu den Rhythmen stellte. Andere Grammatiker, wie der Grieche Philoxenos und der Römer Cäsius Bassus, stellten noch ein zehntes Hauptversmass auf, das προκελευσματικόν. Näheres siehe bei Hense, Heliodoreische Untersuchungen S. 119—122.

Die Kola und zusammengesetzten Füsse.

103. Die rhythmischen Füsse, welche uns in den vorausgehenden Kapiteln begegnet sind, haben einen Umfang von 3 bis 8 Zeiten. Die alte Rhythmik kennt aber auch grössere Füsse, welche zur Klasse der zusammengesetzten Füsse (πόδες σύνθετοι) gehören, insofern sie sich in mehrere einfache Füsse zerlegen lassen. Dieselben heissen auch κῶλα, *membra*, Glieder, insofern sie Theile oder Glieder der rhythmischen Perioden sind.

Die Gleichstellung von κῶλα und πόδες σύνθετοι ist nirgends, so viel ich weiss, ausdrücklich ausgesprochen, aber sie ist thatsächlich darin begründet, dass viele Kola, wie z. B. das Glykoneion, unter den zusammengesetzten Füssen aufgezählt werden. Es scheinen aber nicht erst von den Metrikern die Kola als Füsse bezeichnet worden zu sein. Denn schon Aristophanes nennt in den Fröschen 1323

περίβαλλ', ὦ τέκνον, ὠλένας
ΑΙ. ὁρᾷς τὸν πόδα τοῦτον. ΔΙ. ὁρῶ.
ΑΙ. τί δαί; τοῦτον ὁρᾷς. ΔΙ. ὁρῶ.

das Glykoneion einen Fuss. Vergleiche Horaz od. IV 6, 35: *Lesbium servate pedem meique pollicis ictum*, ep. I 19, 18: *temperat Archilochi musam pede mascula Sappho.* Eine alte Begründung des Namens κῶλον steht bei Boissonade, Anecd. gr. IV 458: μέλη διὰ τὸ ἀπὸ τῶν τελείων ἀφαιρεῖσθαι μέτρων καὶ κῶλα δὲ ὁμοίως, ἐπειδὴ μὴ τέλειόν ἐστι μέτρον. Wir werden einfacher Kolon als Glied eines grösseren mehrtheiligen Ganzen fassen.

Von dem Kolon im engeren Sinne unterschieden die Alten das Komma (κόμμα, *incisum*); man verstand darunter, wie der Name besagt, ein abgebrochenes d. i. unvollständiges Kolon.

104. Bezüglich der Ausdehnung oder Grösse (μέγεθος) der zusammengesetzten Füsse besagen die übereinstimmenden Angaben des Aristoxenus im Auszuge des Psellus § 12 und des Aristides p. 35, dass sich das

γένος ἴσον bis zum μέγεθος ἑκκαιδεκάσημον (16 morae)
γένος διπλάσιον bis zum μέγεθος ὀκτωκαιδεκάσημον (18 m.)
γένος ἡμιόλιον bis zum μέγεθος πεντεκαιεικοσίσημον (25 m.)
γένος ἐπίτριτον bis zum μέγεθος τεσσαρεσκαιδεκάσημον (14 m.)

ausdehnt. Mit diesen Sätzen der Musiker steht die Praxis der Grammatiker in Einklang. Denn diese haben bei der Zerlegung der Strophen in Kola fünf- und sechsfüssige Kola des jambischen Rhythmengeschlechts anzunehmen sich nicht gescheut, sind hingegen bei den anapästischen und daktylischen Liedern über vierfüssige Kola nicht hinausgegangen. Angesichts der überlieferten Kolometrie der erhaltenen Mele erscheint auch die abweichende Bestimmung des Victorinus I 11, 2 'temporum incrementa a duobus ad duodecim procedunt, id est a disemo ad duodecasemum' weniger auffällig. Denn faktisch gehen von den Kolen, wie sie in den Handschriften vorliegen, nur wenige über den Umfang von 12 Zeiten oder von 4 einfachen Füssen hinaus. Auch befindet sich unter den zusammengesetzten Füssen, welche Aristides speciell aufführt, keiner von einem grösseren als zwölfzeitigen Umfang.

Mit dem grösseren Umfang der Füsse erwuchs auch den alten Rhythmikern das Bedürfniss nach einer grösseren Anzahl von Semeia. Während nämlich die kleineren einfachen Füsse nur zwei Semeia hatten, wurden bei den grossen vielzeitigen Füssen auch drei und vier Taktheile unterschieden; s. Aristoxenus, rhythm. elem. p. 290 M.: τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο χρόνων σύγκεινται τοῦ τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, *οἱ δὲ ἐκ τεττάρων δύο μὲν τῶν ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.* Aristoxenus verspricht auch den Grund anzugeben, warum ein Fuss nicht mehr als vier Semeia haben könne, aber leider ist der betreffende Abschnitt des Musikers nicht auf uns gekommen; wir erfahren nur aus dem Auszuge des Psellus § 12, dass es jambische und päonische Rhythmen waren, welche mehr als zwei Semeia hatten. Mehrere Semeia wurden indess nicht bloss bei denjenigen Füssen, welche aus mehreren Einzelfüssen zusammengesetzt waren, angewandt, sondern auch bei nichtzusammengesetzten Füssen von grösserem Umfang. So hatten der τροχαῖος σημαντός und der ἴαμβος ὄρθιος drei, und der παίων ἐπίβατος vier Semeia.

105. Die verzeichneten Angaben der Rhythmiker sind im allgemeinen klar und bestimmt genug; nur über einen Punkt kann man streiten, nämlich ob bei jenen Bestimmungen der

Name des Taktgeschlechtes auf den Charakter der einzelnen Füsse oder auf die Gliederung des Gesammtfusses zu beziehen sei. Denn zwei Jamben bilden zusammen keinen jambischen Fuss, sondern, wie Aristides p. 39 ausdrücklich sagt, einen daktylischen, weil sich in ihm Arsis und Thesis wie 3 : 3 oder 1 : 1 verhält. Bezieht man aber die Namen auf die Gestalt der Einzelfüsse, so können wohl 4 Päonen, aber nicht 5 Daktylen einen einzigen Fuss bilden, während im umgekehrten Fall 5 Daktylen, nicht aber 4 Päonen zu einem Fuss zusammengefasst werden können. Denn 4 Päonen können nur die Gestalt eines daktylischen Fusses annehmen

θ α

_ ⏑ ⏑⏑ _ ⏑ ⏑⏑ _ ⏑ ⏑⏑ _ ⏑ _

im daktylischen Rhythmengeschlecht aber soll der Umfang des grössten Fusses 16 Zeiten nicht überschreiten. Auf der anderen Seite haben zwar 5 Daktylen die Grösse von 20 Zeiten, lassen sich aber in einen päonischen Fuss zerlegen

θ α

_ ⏑⏑ _ ⏑⏑ _ ⏑⏑ _ ⏑ ⏑ _ _

dessen Grösse bis zu 25 Zeiten anwachsen darf. Es ist nun zwar kaum zu bezweifeln, dass die Rhythmiker ihre Grössenbestimmungen auf die Form des Gesammtfusses bezogen haben wollten; die Grammatiker aber haben in ihrer Praxis andere Grundsätze befolgt, indem sie einerseits päonische Tetrameter öfters als ein Kolon gelten liessen, andererseits daktylische Pentapodien fast regelmässig in zwei Kola zerlegten; vgl. meine Abhandlung über den Werth der überlieferten Kolometrie in den griechischen Dramen, Sitzb. d. b. Ak. 1871 S. 634.

Ueberhaupt aber dürfen wir den Werth jener Bestimmungen nicht überhoch anschlagen, zumal Aristoxenus selbst sich sehr vorsichtig und zurückhaltend ausdrückt: αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι κ. τ. λ. Auch folgt aus ihnen durchaus nicht, dass wenn z. B. 6 Jamben aufeinander folgen, dieselben nun nothwendig immer einen einzigen Fuss bilden müssen. Denn in dem jambischen Trimeter z. B. sind die zweifelhaften Sylben an 1. 3. 5. Stelle und die Cäsur vor der Hebung des 3. Fusses sichere Zeichen, dass der Vers keinen einzigen zusammengesetzten Fuss bildet, sondern aus 3 Doppelfüssen und 2 Gliedern besteht. Verdächtig ist auch die grosse Ausdehnung des päoni-

schen Fusses auf 25 Zeiten; fast möchte man glauben, dass wir hierin nur die Ausgeburt eines Zahlensystematikers vor uns haben, der beim daktylischen und päonischen Taktgeschlechte den grössten Umfang nach dem Quadrat der Zeittheile des einfachen Fusses bestimmte:

Daktylus von 4 bis zu $4^2 = 16$.
Paeon von 5 bis zu $5^2 = 25$.

Emancipiren wir uns von dem Wortlaute der Theorie der alten Rhythmiher und richten wir uns nach den thatsächlichen Verhältnissen, so können wir sagen, dass in allen Taktgeschlechtern das Kolon nicht leicht über 4 einfache Füsse oder über 2 Doppelfüsse ausgedehnt worden sei und dass somit die zusammengesetzten Füsse sich in dem Rahmen von 2—4 einfachen Füssen bewegt haben.

106. Von den grösseren Füssen, d. h. von denjenigen, welche aus mehr als 8 Zeiten bestehen, gehören nur wenige zu den einfachen Füssen; es sind das diejenigen, in welchen durch langsamstes Tempo die einzelnen Längen zum Umfang von je 4 Zeiten ausgedehnt wurden. Als solche führen die alten Rhythmiker namentlich auf:

ἴαμβος ὄρθιος ⏘ ⏘ ⏘ (α θ θ)
τροχαῖος cημαντός ⏘ ⏘ ⏘ (θ θ α)

Als Textesgrundlage für diese gedehnten Füsse mochten wohl Verse dienen, wie wir sie in der Parodos des euripideischen Ion haben:

ὦ Παιάν, ὦ Παιάν ⏘ ⏘́ ⏘́ ⏘ ⏘́ ⏘́
εὐαίων, εὐαίων ⏘ ⏘́ ⏘́ ⏘ ⏘́ ⏘́
εἴηc ὦ Λατοῦc παῖ ⏘ ⏘́ ⏘́ ⏘ ⏘́ ⏘́

107. In diesen gedehnten Füssen macht die Zerlegung des Fusses in seine Theile keine Schwierigkeit. Mehr Bedenken stellen sich uns entgegen, wenn wir die grösseren zusammengesetzten Füsse in Arsis und Thesis zerlegen wollen, zumal uns hier die Führung der alten Rhythmiker ganz im Stiche lässt. Zwar ist es nicht zweifelhaft, dass dieselben die Kola geradeso wie die einfachen Füsse und Doppelfüsse in gute und schlechte Takttheile zerlegt wissen wollten; denn sonst hätten sie die Kola nicht Füsse genannt. Aber über die Art, wie sie das im Einzelnen thaten, ist uns nichts angegeben, und was uns Aristides p. 41 von der διαίρεcιc einer beliebigen Anzahl von Zeiten in die

möglichen σχήματα ποδικά vorfabelt, ist auch nicht danach angethan, in uns eine hohe Vorstellung von dem rhythmischen Verständniss der alten Theoretiker zu erwecken.

108. Will man nun aber auf eigene Faust die Zerlegung der Kola in Arsis und Thesis versuchen, so wird man den einen Theil der einfachen Füsse des Kolon als Hebung und den anderen als Senkung fassen und dem entsprechend die ersteren vor den letzteren oder umgekehrt die letzteren vor den ersteren durch einen stärkeren Ictus auszeichnen müssen, etwa in folgender Weise:

θ α
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⁝– ⏑ ·– ⏒ | ⁝– ⏑ ·– ⏒

α θ
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⁝– ⏑ ⏑ ·– ⏑ ⏑ ⁝– –

α θ
– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – ⁝– ⏑ – ⁝– ⏑ – ⁝– ⏑ –

α θ
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌴ – ⁝–⏑ ⏑ ·–⏑ ⏑ ·– ⏑ ⁝⌴ ⁝–

Misslich ist dabei nur, dass wir bezüglich der Frage, ob in dem einzelnen Fall die Arsis oder Thesis vorangehe, auf das bedenkliche Kriterion unseres rhythmischen Gefühles angewiesen sind. Wir werden daher unter solchen Umständen uns nicht viel mit der Semeiosis grösserer zusammengesetzten Füsse abgeben und da, wo die Kola aus mehreren Syzygien bestehen, nur die Icten der Syzygien oder Basen mit Accenten bezeichnen, die Gliederung der Verse in Kola hingegen durch das Zeichen der Cäsur oder den doppelten Vertikalstrich andeuten:

´– ⏑ – ⏒ ´– ⏑ – ⏒, ´– ⏑ – ⏒ ´– ⏑ –
⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – ‖

Die verschiedenen Arten der Kola.

109. Die Kola unterscheiden sich von einander auf dreifache Weise, durch die Grösse, durch den Charakter der Einzelfüsse, durch die Art der Zusammensetzung. In erster Beziehung unterscheidet man Tripodien Tetrapodien Pentapodien und Hexapodien, in zweiter daktylische anapästische jambische trochäische jonische choriambische und päonische Kola; in Bezug auf die Art der Zusammensetzung gibt es 3 Klassen von Kolen, die wir im Nachfolgenden näher zu bestimmen versuchen wollen.

110. Die einfachsten Kola sind diejenigen, welche aus zwei Syzygien aufgebaut sind. Jede der beiden Syzygien bildet dann einen in Arsis und Thesis gegliederten Takt (βάϲιϲ), zusammengehalten werden die beiden Doppeltakte durch den in der Regel mit einem Worteinschnitt (Cäsur) verbundenen Ruhepunkt am Schlusse der zweiten Syzygie, ferner durch die Modulation und drittens durch den stärkeren Ictus des ersten oder dritten Fusses, welcher beide Syzygien in das Verhältniss von Arsis und Thesis zu einander bringt. Die gebräuchlichsten Kola der Art sind:

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
ἵλαοϲ γενοῦ χαρίζου.

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
δώϲειϲ ἐμοὶ καλὴν δίκην.

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
θύγατερ βαϲίλεια Κλυταιμνήϲτρα.

–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –
δαίμονεϲ εὐυμνότατοι.

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
ἱκετεύω ϲε, γεραιά.

–́ ⏑ – –́ ⏑ –
οὐκ ἀναϲχήϲομαι.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
τηλεφανεῖϲ ϲκοπιὰϲ ἀφορώμεθα.

Nicht immer sind die Kola dieser Klasse so gebaut, dass die Zerlegung in 2 Doppelfüsse äusserlich angedeutet wäre. Denn in dem sogenannten κῶλον Εὐριπίδειον

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

findet sich sogar nur ganz ausnahmsweise an vierter Stelle eine syll. anc. Nichtsdestoweniger ist es wahrscheinlich, dass in rhythmischer Beziehung von den 4 Füssen immer je 2 durch den Ictus enger zusammengefasst wurden und sich das ganze Kolon in eine zweifüssige Arsis und eine zweifüssige Thesis gliederte:

–⁝ ⏑ –∸ ⏑ –⁝ ⏑ –∸ oder –∸ ⏑ –∸ ⏑ –⁝ ⏑ –∸

111. Die Kola der zweiten Klasse bestehen gleichfalls aus mehreren gleichen Füssen, aber ohne dass je 2 derselben zur Einheit eines Doppelfusses verbunden seien. Dahin stellen wir den Ithyphallicus, die daktylische Tripodie, den Prosodiacus, die trochäische und jambische Pentapodie, in denen allen die Arsis zur Thesis im Verhältniss von 2 : 1 oder 3 : 2 gestanden zu haben scheint:

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
ἐν βροτοῖcιν ἕξειc.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏓
αἰδόμενοι τὸ còν ὄμμα.

⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏓
Ἐραcμονίδη Χαρίλαε.

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –
φαcγάνων δ' ἀκμὰc cυνήψαμεν.

112. Zur dritten, in der Lyrik am zahlreichsten vertretenen Klasse von Kolen gehören diejenigen, in denen äusserlich verschiedene und nur durch künstliche Messung gleichzustellende Füsse zu einem Ganzen verbunden sind, wie das gemischte Choriambikon:

⏑ –́ ⏑ – –́⏑ ⏑ –
Ἔρωc ἀνίκατε μάχαν.

das Anakreonteion:

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –
γόνυ πάλλεται γερόντων.

das Aristophaneion:

–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν.

das Glykoneion:

–́ ⏓ –⏑ ⏑ –́ ⏑ –
ὦ παῖ παρθένιον βλέπων.

Waren wir schon in den zwei ersten Klassen von Kolen öfter zweifelhaft, wie wir die Icten, den Hauptictus und die Nebenicten, vertheilen sollten, so häufen sich die Schwierigkeiten bei der dritten Klasse, namentlich bei denjenigen Kolen, welche mit einem Vortakt (Basis) beginnen. Wir werden auf deren Betonung, welche natürlich mit der Melodie eng zusammenhing, im speciellen Theil noch öfters zurückkommen.

113. Die alten Rhythmiker haben solche aus verschiedenartigen Füssen bestehende Kola periodische Rhythmen (περιόδουc ἢ ῥυθμοὺc κατὰ περίοδον) genannt. Die Hauptstelle darüber steht bei Aristides p. 37, wo im jambischen Rhythmengeschlecht zwölf ῥυθμοὶ cύνθετοι κατὰ περίοδον aufgezählt werden, nämlich

τέccαρεc ἐξ ἑνὸc ἰάμβου καὶ τριῶν τροχαίων:

τροχαῖοc ἀπὸ ἰάμβου	⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑
τροχαῖοc ἀπὸ βακχείου	– ⏑ ⏑ – – ⏑ – ⏑
βακχεῖοc ἀπὸ τροχαίου	– ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑
ἴαμβοc ἐπίτριτοc	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –

τέccαρεc ἕνα τροχαῖον, τοὺc δὲ λοιποὺc ἰάμβουc ἔχοντεc:

ἴαμβοc ἀπὸ τροχαίου	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχεῖος ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –
τροχαῖος ἐπίτριτος ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑

τέσσαρες δύο τροχαίους, ἴσους δὲ ἰάμβους ἔχοντες:

ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑
ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
μέσος ἴαμβος – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑
μέσος τροχαῖος ⏑ – – ⏑ – ⏑ ⏑ –

Vergleiche hierzu schol. Pind. Ol. II 1. IV ep. 9. IX 10. Pyth. V 2. ep. 6. XII 1. 2. N. IV 12, schol. Aristoph. Pac. 775, schol. Heph. p. 218, Victorinus II 2, 38 und meine Abhandlung über metrische Ueberlieferung der pindarischen Oden in Abhdl. d. b. Ak. 1 Cl. XI Bd. S. 143 ff.

Die ῥυθμοὶ σύνθετοι κατὰ περίοδον stehen bei Aristides p. 36 im Gegensatz zu den ῥυθμοὶ σύνθετοι κατὰ συζυγίαν: τῶν δὲ συνθέτων οἱ μέν εἰσι κατὰ συζυγίαν, οἱ δὲ κατὰ περίοδον· καὶ συζυγία μὲν οὖν ἐστὶ δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις ⏑ – | – ⏑, περίοδος δὲ πλειόνων ⏑ – | ⏑ ⏑ | – ⏑. Die gleiche Unterscheidung findet sich bei Hephästion p. 60, wo aber von einer Ungleichheit der Füsse keine Rede ist: ἐξ ὁμοίων δὲ, ὅσα ἐκ τοῦ αὐτοῦ ποδός ἐστιν ἢ τῆς αὐτῆς συζυγίας ἢ τῆς αὐτῆς περιόδου ἀρχικῆς· vgl. Heph. p. 66, schol. Pind. Ol. II 1: περίοδος καλεῖται τὸ ὑπεράνω τεσσάρων συλλαβῶν σύστημα· μέχρι γὰρ τεσσάρων συλλαβῶν γνώριμοι οἱ πόδες· τὸ δὲ πλέον περίοδος, schol. Heph. p. 218: ὥσπερ τὸ μὲν δακτυλικὸν ὑπὸ ποδὸς μετρεῖται, τὰ δὲ ὑπὸ συζυγίας, τουτέστι δύο ποδῶν ἁπλῶν, οὕτω καὶ ὑπὸ περιόδου, τουτέστι τριῶν ποδῶν, ὡς ἐν συζυγίᾳ, καταμετρεῖται. Der doppelte Sprachgebrauch ist ausdrücklich von Tzetzes περὶ Πινδάρου μέτρων in Cramers Anecd. I 64 erwähnt.

περίοδον δὲ γίνωσκε τριῶν ποδῶν κοινόν τι·
ἐκ γὰρ τριῶν περίοδος, ὡς δυοῖν συζυγία.
ἢ διαφόρων σύνθεσις ποδῶν κατὰ τοὺς ἄλλους
οὐ τῶν αὐτῶν, τροχαίου τε δακτύλου καὶ σπονδείου.

vgl. ebenda p. 87. Περίοδος ἀρχικὴ oder ποδικὴ heisst der ῥυθμὸς σύνθετος oder der grössere zusammengesetzte Fuss (s. Heph. p. 60 u. Cramer Anecd. I 64) im Gegensatz zu der mehrere Kola in sich begreifenden und den Umfang der gewöhnlichen Verse überschreitenden Periode, von der wir weiter unten handeln werden. Der eine oder der andere Begriff ist auch in den περίοδοι τῶν αὐλημάτων zu suchen, von denen Plutarch im Leben des Demetrius c. 53 spricht.

114. Mit der Nomenclatur des Aristides ist wenig anzufangen, noch weniger mit der von ihm gegebenen Analyse der periodischen Rhythmen. Beide entstammen dem systematisirenden Unverstand der metrischen Schulen der Kaiserzeit; aber die Aufstellung jener Kola und ihre Bezeichnung als Füsse geht

sicher in eine ältere Zeit zurück und ist wahrscheinlich aus dem Versuch entstanden, Systeme vielgestalteter Glykoneen rhythmisch zu analysiren, wie

οὐκ ἐπ᾽ ἀγλαΐαιϲ, φίλαι,	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ –
θυμὸν οὐδ᾽ ἐπὶ χρυϲέοιϲ	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ὅρμοιϲιν πεπόταμαι.	– ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ –
τάλαιν᾽ οὐδ᾽ ἱϲτᾶϲα χοροὺϲ	⏑ – – ⏒ –⏑ ⏑ –
Ἀργείαιϲ ἅμα νύμφαιϲ	– ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ –
εἱλικτὸν κρούϲω πόδ᾽ ἐμόν.	– ⏒ – ⏒ –⏑ ⏑ –

Die alten Metriker scheinen nämlich dabei von dem an und für sich vernünftigen Satze ausgegangen zu sein, dass ein jedes Lied sich in einem festen gleichmässigen Rhythmus bewegen müsse; einen solchen gleichmässigen Fortgang des Rhythmus konnten aber sie, die den kyklischen Charakter des Daktylus verkannten, in Liedern, wie das vorliegende, nicht finden, so lange sie dieselben in Einzelfüsse und gar in zweisylbige Einzelfüsse zerlegten. Daher suchten sie die Gleichmässigkeit des Rhythmus in den zusammengesetzten Füssen und sagten also von dem oben ausgeschriebenen Melos der euripideischen Elektra v. 167 ff., es sei in dem ῥυθμὸϲ δωδεκάϲημοϲ verfasst.

Durch die Verbindung verschiedener Füsse kam eine gewisse Unruhe und Ungleichmässigkeit in unsere Klasse von Liedern. Wir suchen dieselbe durch künstliche Messung theilweise wieder auszugleichen; grösser musste sie der Schule von Metrikern erscheinen, welche sich lediglich an die Sylbenquantität hielten; ihnen löste sich das Kolon in eine Reihe verschiedener, nicht einmal mit dem gleichen Takttheil beginnender Einzelfüsse auf. So sagt Aristides p. 98: οἵ γε μὴν ϲύνθετοι ῥυθμοὶ πολὺ τὸ ταραχῶδεϲ ἐπιφαίνοντεϲ τῷ μηδὲ τὸν ἀριθμόν, ἐξ οὗ ϲυνεϲτᾶϲι, τὰϲ αὐτὰϲ ἑκάϲτοτε διατηρεῖν τάξειϲ, ἀλλ᾽ ὁτὲ μὲν ἀπὸ μακρᾶϲ ἄρχεϲθαι, λήγειν δ᾽ εἰϲ βραχεῖαν ἢ ἐναντίωϲ, καὶ ὁτὲ μὲν ἀπὸ θέϲεωϲ, ὁτὲ δ᾽ ἑτέρωϲ τὴν ἐπιβολὴν τῆϲ περιόδου ποιεῖϲθαι. Vergleiche damit die Bemerkung desselben Aristides p. 34 von der διαφορὰ κατὰ διαίρεϲιν: ὅταν ποικίλωϲ διαιρουμένων τῶν ϲυνθέτων ποικίλουϲ τοὺϲ ἁπλοῦϲ γίνεϲθαι ϲυμβαίνῃ.

115. Die Kola der dritten Klasse nannten die Alten, wie wir oben sahen, Perioden oder periodische Rhythmen, zum Unterschied von jenen einfachen Gliedern der ersten Gattung, aus denen sich die gewöhnlichen nach Einzelfüssen oder Dipodien gemessenen Metra aufbauen. Indem sie statt periodischer Rhythmen kurzweg Rhythmen sagten, ergab sich ihnen der in den Schriften der Metriker und Grammatiker so oft wiederkehrende Gegensatz von Rhythmus als Form der Melik, und Fuss als

Grundlage der Metra. So sagt Marius Victorinus I 11, 11: inter pedem et rhythmum hoc interest, quod pes sine rhythmo esse non potest, rhythmus autem sine pede decurrit, non enim gradiuntur mele pedum mensionibus, sed rhythmis fiunt. ibid. I 11, 59: ex quibus (sc. pedibus compositis) magis mele et rhythmi lyricorum modulorum quam metra formari poterunt. ibid. I 12, 9: carmen autem lyricum, quamvis metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigitur. Vgl. schol. ad Aesch. Septem v. 128: βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοὶ, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται· vergleiche auch Dionysius, de comp. verb. c. 15 p. 182 Sch., Laberius bei Priscian VI 14, Mallius Theodorus c. 3, Quintilian IX 4, 46, und von den neueren Forschern besonders Feussner, de antiquorum metrorum et melorum discrimine. Die Ansicht von einem tiefgreifenden Unterschied der metrischen und rhythmischen Composition war so allgemein verbreitet, dass der lateinische Grammatiker Charisius p. 289 in einem eignen Abschnitt dieselbe zu widerlegen suchte. In der That aber versteckte sich hinter dem Namen ῥυθμός nur das Unvermögen der Grammatiker, die freieren Compositionen der Lyrik in gleiche Takte zu zerlegen.

Zu den Rhythmen, also zu den Massen der Lyrik, wurden ausser den längeren zusammengesetzten Füssen auch noch die Päonen gestellt, weil dieselben nur in Gesangspartien vorkamen und weil sich erst in der nachclassischen Zeit auch in diesem Rhythmengeschlecht ein κατὰ στίχον wiederholtes Metrum, der kretische Tetrameter, bestimmt herausbildete. Die alte Schule der Metriker, speciell Heliodor, spricht daher auch nicht von δίμετρα παιωνικά, sondern von δίρρυθμα παιωνικά; s. Hense, Heliodoreische Untersuchungen S. 120.

Auch die jonischen Füsse war man geneigt lieber zu den Rhythmen als zu den Metren zu stellen; s. Victorinus II 8, 20: docuimus ea esse optima metra, quae aequalitatis ratione constant, propter quod utrumque ionicum, quando in dupli ratione subsistit, magis rhythmis quam metris proximum est; vgl. II 9, 4.

Die Wörter πούς und ῥυθμός, die anfänglich fast synonym gebraucht wurden, gewannen so mit der Zeit eine entgegengesetzte Bedeutung, indem πούς den Einzelfuss, ῥυθμός den zusammengesetzten Fuss bedeutete. In diesem Sinne sagt Cicero, orat. 64, 218: paean, quod plures habet syllabas quam tres, numerus quibusdam, non pes habetur, und in ähnlicher Weise sprechen die Schriftsteller von einem ῥυθμὸς δοχμιακός, ῥυθμὸς Ἀνακρεόντειος (schol. Aesch. Prometh. v. 128), ῥυθμὸς ἐνόπλιος σύνθετος (Plato de rep. III p. 400 B, Xenophon Anab. VI 1, 11), κρητικὸς ῥυθμός (Lucian Trag. v. 37), Φρύγιος ῥυθμός (Anacreontea 59, 7), ῥυθμὸς Αἰολικός (schol. Pind. P. II 127).

116. Nach den angeführten Stellen, besonders aber nach Quintilian IX 4, 45, dachten sich die Grammatiker die Rhythmen der Lyrik im Gegensatz zu den Füssen der gewöhnlichen Metra so frei behandelt, dass es bei ihnen nur auf die Gleichheit der Zeitdauer, nicht auf die Beschaffenheit und die Ordnung der Sylben ankomme. Zugleich haben dieselben aber auch bemerkt, dass die Rhythmen einen künstlichen Vortrag erfordern, und dass es bei ihnen nicht genügt die kurzen und langen Sylben einfach so, wie in der gewöhnlichen Umgangssprache zu unterscheiden; siehe Atilius p. 282: metron sine plasmate prolatum proprietatem suam servat, rhythmus autem numquam sine plasmate valebit; vgl. Cicero, orat. 55, 185: a modis quibusdam cantu remoto soluta esse videtur oratio maximeque id in optimo quoque eorum poetarum, qui lyrici a Graecis nominantur. Vgl. Quintilian I 8, 2 u. Anecd. Ambros. in Keils An. gr. p. 12. Leider aber haben die alten Metriker uns genauere Bestimmungen über jenen künstlichen Vortrag und die damit verbundene Aenderung der natürlichen Quantität nicht hinterlassen, weil diese in das Gebiet der Musik, nicht der Metrik zu gehören schienen. Theilweisen, aber immerhin sehr erwünschten Aufschluss bieten uns die wenigen aus dem Alterthum erhaltenen Melodien, welche neuerdings Westphal in dem Anhang der 2. Auflage seiner Metrik wieder abdrucken liess. Im übrigen müssen wir durch eigene Combinationen die in der Literatur der alten Metriker offen gelassene Lücke auszufüllen suchen.

Die künstlichen Masse der lyrischen Kola.

117. Setzen wir, wie diess seit Voss üblich ist, die kurze Sylbe einer Achtel-, die lange einer Viertelnote gleich, so würde ein Lied, das sich lediglich an die natürlichen Sylbenwerthe hielte, nur zwei Arten von Zeitgrössen umfassen. Dass sich mit solchen Mitteln keine kunstvolle Melodie bilden lässt, leuchtet ein; nicht das einfachste unserer Volkslieder beschränkt sich auf einen so geringen Umfang von Zeitgrössen. Die einfachste Weise aber eine Melodie mannigfacher und reicher zu gestalten, ohne das natürliche Band zwischen Sprache und Musik zu lösen, bestand darin, Füsse die nach dem Sylbenausdruck verschieden, aber nach ihrem rhythmischen Werthe gleich oder nahestehend waren, zu einem Kolon zu verbinden. Das geschah in den Vers-

massen, welche die grösste Verbreitung in der alten Lyrik hatten, in den logaödischen, wie

– ◡ | – ◡ | –◡ ◡ | – ◡ | – ⏓

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα

in denen der den Trochäen beigemischte Daktylus sicherlich kein vierzeitiger Fuss war, sondern sich dem Notenwerthe ♫ ♪ näherte. Damit waren also zwei neue Zeitgrössen, eine μακρὰ μακρᾶς ἐλάσσων und eine βραχεῖα βραχείας ἐλάσσων, in die Musik eingeführt, über die wir bereits oben § 96 gehandelt haben. Aber damit begnügten sich schon die ältesten Lyriker nicht, sie wiesen überdiess auch der langen Sylbe an gewissen Stellen, zunächst am Schlusse der rhythmischen Reihe, eine grössere Zeitdauer zu.

118. Ueber diese Mehrzeitigkeit der Länge ist uns das Hauptzeugniss in Bellermanns Anonymus p. 49 W. erhalten, der folgende vier Werthe nebst den betreffenden Zeichen anmerkt:

μακρὰ δίχρονος	—
μακρὰ τρίχρονος	⌞
μακρὰ τετράχρονος	⊔
μακρὰ πεντάχρονος	ш

Eben dahin gehört die Definition der τονή oder des längeren Anhaltens einer Länge bei Euclides, Introd. harm. p. 22 (τονή ἐστιν ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονὴ κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς· vgl. schol. Aristoph. Ran. v. 1348), ferner die Lehre des Augustin von den silentiis, da dieselben nicht bloss die Pausen zwischen zwei Wörtern, sondern auch das Ausruhen der Stimme durch längeres Verweilen auf einer Sylbe bezeichneten, sodann die Angabe des Philochoros bei Athenäus XIV p. 637 F, dass Lysander aus Sikyon in die magere Kitharistik der älteren Zeit die langen Töne eingeführt habe (Λύσανδρος ὁ Σικυώνιος κιθαριστὴς πρῶτος μετέστησε τὴν ψιλοκιθαριστικήν, μακροὺς τοὺς τόνους ἐντείνας καὶ τὴν φωνὴν εὔογκον ποιήσας), endlich der sicher aus alter Quelle fliessende Satz des Plethon, Κεφάλαια λόγων μουσικῶν (cod. Mon. gr. 48 fol. 478 = Vincent, Extraits de manuscr. XVI p. 234): τὸν μὲν φθόγγον τῆς βραχείας συλλαβῆς χρόνου ἑνὸς γίγνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλά, γίγνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελῳδίαις καὶ πλειόνων. Vielleicht darf auch der Satz in Aristoteles probl. XIX 6 'διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν' auf die grösseren Zeitwerthe einzelner Sylben in der Melik gedeutet werden. Wenn

hingegen Aristides de mus. p. 33 der untheilbaren Zeiteinheit (χρόνος πρῶτος ἀδιαίρετος) die zusammengesetzte Zeit (χρόνος σύνθετος) gegenüber stellt und diese das zwei-, drei- und vierfache der einfachen Zeit betragen lässt (σύνθετος δέ ἐστι χρόνος ὁ διαιρεῖσθαι δυνάμενος, τούτων δὲ ὁ μὲν διπλασίων ἐστὶ τοῦ πρώτου, ὁ δὲ τριπλασίων, ὁ δὲ τετραπλασίων· μέχρι γὰρ τετράδος προῆλθεν ὁ ῥυθμικὸς χρόνος), so darf diese Bestimmung, wie zuerst Feussner, de antiqu. metr. et melorum discrimine p. 7, richtig erkannt hat, nicht auf die Dauer der langen Sylbe bezogen werden. Denn dem steht nicht bloss die Angabe des Anonymus entgegen, der die lange Sylbe sich bis zum Umfang von 5, nicht 4 Zeiten ausdehnen lässt, sondern auch der Ausdruck ῥυθμικὸς χρόνος, der um so eher auf die Grösse der Semeia oder Taktheile (χρόνοι ποδικοί) zu beziehen ist, als der χρόνος ποδικός des grössten Taktes, des Epitrit, wirklich vier Zeiteinheiten beträgt; vgl. Augustin de mus. III 8.

119. Es ist wahr, die Zeugnisse für die drei- vier- und fünfzeitigen Längen stammen nicht aus alter Zeit und lassen sich auf keinen namhaften Gewährsmann zurückführen. Aber wenn die Schriftsteller der classischen Zeit nur von kurzen und langen Sylben sprechen und wenn Aristoxenus im Auszug des Psellus den Satz aufstellt 'ἥμισυ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν', so lässt sich doch aus einem so allgemein gehaltenen Satz nicht die Schlussfolgerung ziehen, dass in der älteren Melik drei- und mehrzeitige Längen gar nicht zu suchen seien. Nur das darf wohl mit Recht vermuthet werden, dass in der Zeit des Aristoxenus die Theorie von der Mehrzeitigkeit der Sylben in der Lyrik noch nicht ausgebildet war, und dass man sich damals noch damit begnügte, nur im allgemeinen die regelmässigere Gestalt der Metra der freieren Weise der lyrischen Rhythmen und zusammengesetzen Füsse entgegenzusetzen.

Unter den neueren Gelehrten hat zuerst Apel in seiner 1813 erschienenen Metrik die Lehre von den mehrzeitigen Längen und den verschiedenen rhythmischen Werthen der langen und kurzen Sylben überhaupt wieder zur Geltung gebracht. Eine besondere Schrift widmete der theoretischen Seite der Frage Feussner, de antiquorum metrorum et melorum discrimine, Hanoviae 1836. Auf Grund der inzwischen erweiterten und vertieften Erkenntniss behandelte ich selbst viele hierher gehörige Punkte in meiner Abhandlung, Die rhythmische Continuität der griechischen Chorgesänge, in Abhdl. d. b. Ak. XIV Bd. III Abth.

Ueber die Lehre des Bellermannischen Anonymus ist in neuester Zeit

M. Schmidt in seinen metrischen Beiträgen zu Pindar und Sophokles noch hinausgegangen, indem er in mehreren katalektischen Versen der Schlusslänge den Werth eines Doppelfusses oder zweier gebundenen Noten von je 4 Zeiten zuweist, wie

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – = – ∪ ∪ – ∪ ∪ | ⊔ ⊔ |

Hätten in der That die Alten eine Länge bis zu diesem Umfange ausgedehnt, so wäre uns damit ein sehr erwünschtes Mittel geboten, um den Anstoss zu beseitigen, welchen vereinzelte Tripodien inmitten von tetrapodischen Gliedern unserem rhythmischen Gefühle bereiten. Aber gegenüber den Zeugnissen der alten Musiker, welche den Werth einer Länge zwischen 2 und 5 Zeiten sich bewegen lassen, haben wir nicht gewagt, von dieser neuen Lehre irgend welchen Gebrauch zu machen.

120. Drei- und mehrzeitige Längen entstanden zunächst durch das Tempo, ἀγωγή von den Griechen genannt. Da aber nie eine kurze Sylbe die Bedeutung einer langen oder den Umfang von zwei Zeiten erhalten durfte, so hatte jene Verlängerung der Sylben durch langsames und langsamstes Tempo nur statt, wenn ein Kolon aus lauter langen Sylben bestund. Auch die Namen der drei durch das Tempo gestreckten Füsse sind uns bei Aristides p. 36 erhalten, nämlich

ἴαμβοϲ ὄρθιοϲ α θ θ
τροχαῖοϲ ϲημαντόϲ θ θ α
ϲπονδεῖοϲ μείζων θ α oder α θ

Der Charakter, den ein Lied durch solch ein weihevolles langsames Tempo erhielt, hiess τρόποϲ ϲπονδειάζων; meist herrschte derselbe in heiligen Hymnen, welche die Spende beim Mahl und Opfer begleiteten; s. Aristides p. 98: εἰ δὲ διὰ μηκίϲτων χρόνων ϲυμβαίνει γίνεϲθαι τοὺϲ πόδαϲ, πλείων ἡ κατάϲταϲιϲ ἐμφαίνοιτ᾽ ἂν τῆϲ διανοίαϲ· διὰ τοῦτο τοὺϲ μὲν βραχεῖϲ ἐν ταῖϲ πυρρίχαιϲ χρηϲίμουϲ ὁρῶμεν, τοὺϲ δὲ μηκίϲτουϲ ἐν τοῖϲ ἱεροῖϲ ὕμνοιϲ, οἷϲ ἐχρῶντο παρεκτεταμένοιϲ. Vergleiche oben § 106.

Ἀγωγή bedeutet im allgemeinen den durch rhythmische Mittel bewirkten Charakter der Melodie, wie wenn Plutarch de mus. c. 29 von Lasos sagt, er habe die διθυραμβικὴ ἀγωγή in die Melik eingeführt, oder wenn Athenäus XIV p. 625 E von dem Jonier Pythermos behauptet, er habe die ἀγωγὴ τῶν μελῶν entsprechend dem Charakter der Jonier gestaltet, oder wenn von dem Musiker Bacchius p. 14 M. die μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγήν dahin definirt wird: ὅταν ῥυθμὸϲ ἀπὸ ἄρϲεωϲ ᾖ θέϲεωϲ γένηται. Die specielle Bedeutung Tempo hat unser Wort bei Aristides p. 42: ἀγωγὴ δέ ἐϲτι ῥυθμικὴ χρόνων τάχοϲ ἢ βραδυτήϲ· οἷον ὅταν τῶν λόγων ϲωζομένων, οὓϲ αἱ θέϲειϲ ποιοῦνται πρὸϲ τὰϲ ἄρϲειϲ, διαφόρωϲ ἑκάϲτου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα· vgl. Aristoxenus, harm. el. 34 'καὶ γὰρ μένοντοϲ τοῦ λόγου, καθ᾽ ὃν διώριϲται τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν διὰ τὴν τῆϲ ἀγωγῆϲ δύναμιν·'

und Plato de rep. III p. 400 C. Im Mittelalter unterscheidet Manuel Bryennios, harm. III 10 in ganz verschiedenem Sinne drei Arten von Agoge, die εὐθεῖα, die ἀνακάμπτουcα, und die περιφερής.

121. Zweitens haben drei- und mehrzeitige Längen ihre Stelle am Schlusse eines katalektischen Kolon, wenn innerhalb eines Verses oder einer Periode der letzte Takt eines Kolon in der Lexis nur durch e͘ine Sylbe ausgefüllt wird. Die Erstreckung der langen Sylbe bis zum Umfang von 5 Zeiten beim Bellermannischen Anonymus hängt offenbar damit zusammen, dass in einem solchen unvollständigen Kolon die schliessende Länge theils einen jambischen, theils einen daktylischen, theils einen päonischen Fuss vertreten kann, wie in

⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⊔ ‖ – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ∧ ‖
λαβοῦcα cυγχόρευcον· αἴρων δὲ κουφιῶ c᾽ ἐγώ (Av. 1759)

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⊔ ‖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⊔ ∧ ‖
ὦ φίλοc, ὦ φίλε Βακχεῖε, ποῖ οἰοπολεῖc (Eur. Cycl. 74)

– | – ⏑ – | – ⏑ ⏑⏑ | – ⏑ ⏑⏑ | ш ‖ – ⏑ – | – ⏑ – ‖
ἦτοι Πίcα μὲν Διόc· Ὀλυμπιάδα δ᾽ ἔcταcεν Ἡρακλέηc (Pind. Ol. II 3)

Wir nennen solche Verse mit scheinbar unterbrochenem Rhythmus nach Westphals Vorgang synkopirte. In den meisten Versen der Art fällt mit dem Ende des unvollständigen Kolon Wortschluss zusammen, so dass der fehlende Theil des Taktes wenn nicht ganz, so doch theilweise durch die Pause ausgefüllt wird. Augustin de mus. IV 14 lässt geradezu die zwei fehlenden Zeiten im elegischen Versmass durch die Pause ausgefüllt werden: duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est

gentiles nostros inter oberrat equos.

sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse, et tantundem in fine silentium est. Vgl. Quintilian IX 4, 98. 108, Victorinus III 6, 3. IV 1, 76, Pseudo-Atilius p. 261, Schol. zu Aristoph. Vögeln v. 451. Im übrigen scheinen es die Dichter den Sängern überlassen zu haben, inwieweit sie im einzelnen den Rest des Fusses durch Pause oder Dehnung der Schlusssylbe ausfüllen wollten. Desshalb kann es auch keinen Anstoss erregen, wenn von zwei entsprechenden Versen der eine zum längeren Anhalten der Länge nöthigt, der andere die Einfügung einer Pause begünstigt, wie im Agamemnon v. 160 = 168:

Ζεὺc ὅcτιc ποτ᾽ ἐcτὶν, εἰ τόδ᾽ αὐ|τῷ φίλον κεκλημένῳ.
οὐδ᾽ ὅcτιc πάροιθεν ἦν μέγαc, | παμμάχῳ θράcει βρύων.

Denn eine Pause konnte nur zwischen zwei Wörter, nicht auch zwischen die Sylben desselben Wortes fallen, etwas was sich von selbst versteht und ausdrücklich von Augustin de mus. IV 14 ausgesprochen ist: sileri autem oportet non nisi terminatur pars orationis. Vgl. oben § 66.

Dass innerhalb einer Periode eine Unterbrechung des Rhythmus nicht eintreten dürfe, dass also überall da, wo 2 Kola mit den Arsen zusammenstossen, durch Pause oder Dehnung der Schlusssylbe des 1. Kolon der regelmässige Fortgang des Rhythmus hergestellt werden müsse, ist zwar nirgends von den alten Schriftstellern bestimmt ausgesprochen, scheint aber so selbstverständlich und in der Natur der Sache begründet zu sein, dass die Mehrzahl der neueren Metriker auch ohne Zeugniss aus dem Alterthum an den betreffenden Stellen ihre Pausen- und Dehnungszeichen setzt. Wenn aber einige Mal Pindar und Euripides die Schlusslänge eines katalektischen Kolon aufzulösen sich gestatteten, so beweist dieses immerhin, dass sich selbst die Dichter über jenes Vorhältniss nicht ganz klar waren. Der Grund dieser Unklarheit ist darin zu suchen, dass es bei den Griechen auch Rhythmen gab, in denen die Abweichung von der regelmässigen Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung mit zum Wesen des Rhythmus gehörte, ich meine die dochmischen und kretischen Rhythmen.

Bis auf die Dauer von drei, oder gar von vier und fünf Zeiten konnten natürlich lange Sylben nur im Gesang angehalten werden; beim Recitiren hätte eine so starke Ueberschreitung des natürlichen Gehaltes der Sylben einen komischen Eindruck gemacht. Als desshalb in der alexandrinischen und römischen Zeit die lebensvolle Verbindung von Poesie und Musik sich löste und die lyrischen Gedichte nur den Schein des Liedes erborgten, musste eine weitgreifende Umgestaltung in den metrischen Formen der lyrischen Poesie eintreten. Die Dichter vermieden Versformen, in deren metrischem Schema zwei Arsen zusammentrafen, und wo sie doch solche aus der älteren Lyrik herübernahmen, bauten sie dieselben regelmässig so, dass mit der ersten der zusammenstossenden Längen ein Wort schloss und so der fehlende Zeittheil in die Pause fiel. Das beobachten wir in dem daktylischen Pentameter, in dem Priapeius, und besonders in den lyrischen Versmassen des Horaz. Darum empfiehlt auch der Metriker Heliodor (s. schol. Heph. p. 197) die kretischen Verse so zu bauen, dass mit jedem Fuss ein Wort schliesse, eben damit durch die Pause nach dem Wortschluss der dem Sylbengehalt nach fünfzeitige Fuss den Umfang einer sechszeitigen Basis erhalte.

122. Gleich geläufig wie das längere Anhalten der Schlusslänge eines katalektischen Kolon ist unserem melodischen Gefühle die längere Dauer der vorletzten Länge eines thetisch schliessenden oder auf 2 Längen ausgehenden Verses. Durch die beigeschriebenen Noten (s. Fragm. der Rhythm. p. 57 W.) bezeugt ist eine solche mehrzeitige Länge in dem Hymnus auf Helios:



χιονοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς

In zahlreichen anderen Fällen wird die gleiche Messung durch die Symmetrie des Periodenbaues und die Vorliebe der Alten für dipodischen Versbau zur grössten Wahrscheinlichkeit erhoben, wie in

⏊ – ⏑ ⏑ | ⏊ – ⏑ ⏑ | ⏊ – ⏑ ⏑ | ⌴ – ∧ ||

ἂν χρυσοροφῆς, τοῦτο τύχης ἐστὶν ἔπαρμα.

–⏑ ⏑ — | –⏑ ⏑ — | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⌴ – ∧ ||

δεῦτε νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι.

123. In den zuletzt angeführten Versen vertreten die zwei schliessenden Längen einen ganzen sechszeitigen Doppelfuss indem entweder beide Längen den Umfang von je 3 Zeiten haben, oder nur die erste einen ganzen trochäischen Fuss vertritt, die zweite hingegen zur Vervollständigung des Taktes eine leere Zeit zu Hilfe nimmt. Diese Freiheit durch 2 gedehnte Längen einen Doppelfuss vertreten zu lassen ward nun aber in der Lyrik von dem Versende auch auf die mittleren Stellen des Verses übertragen. Namentlich findet sich dieselbe häufig in den majestätischen Chorgesängen des Aeschylus; aber auch schon Pindar übte dieselbe in den feierlichen Weisen des dorischen Chorgesangs. Als Beispiele mögen dienen:

⌴ ⌴ | – ⏑ – – | – ⏑ ⌴ |

πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν (Pind. Pyth. I 3)

– ⏑ – ⏑ | ⌴ ⌴ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⌴ |

ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων (Aesch. Eum. 920)

⏑ | ⌴ ⌴ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⌴ |

κρατύνεις βωμὸν ἑστίαν χθονός (Aesch. Suppl. 372)

⏑ | ⌴ ⌴ | – ⏑ – ⏑ | ⌴ ⌴ |

τέκνοισιν Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν (Soph. Trach. 139)

Hiemit habe ich die hauptsächlichsten Fälle aufgezählt, wo eine mehrzeitige Länge mit Zuversicht angenommen werden kann. Die Erwägung einiger besonderen Fälle und die reichere Vorführung von Beispielen muss dem speciellen Theile vorbehalten bleiben. Im Allgemeinen scheinen die klassischen Dichter den Gebrauch mehrzeitiger Längen auf diejenigen Fälle eingeschränkt zu haben, wo sie die Abweichung von der gewöhnlichen Quantität durch Annahme der Unvollständigkeit eines Fusses oder einer Dipodie rechtfertigen konnten. Denn wenn die alten Metriker den Vers – ⏑ – ⏑ – ⏒ einen dimeter brachycatalectus nennen, so will dieses doch nichts anders besagen, als dass die letzten 2 Sylben die rhythmische Bedeutung einer ganzen Syzygie von 6 Zeiten haben. Es ist also die Lehre von den mehrzeitigen Längen versteckt in der Theorie der Metriker von

der κατάληξιϲ enthallen. Wenn wir uns damit nicht begnügten, so geschah dieses hauptsächlich desshalb, weil ganz gewöhnlich mit einem solchen unvollständigen oder akatalektischen Fuss kein Wort schliesst, also auch nicht passend Zeilenschluss und in Verbindung damit Ausfüllung des Fusses durch leere Zeiten angenommen werden kann. Ausserdem versteckten die Dichter und Metriker die Abweichung von der gewöhnlichen Quantität dadurch, dass sie in demselben Fuss oder Kolon überkurze und überlange Sylben vereinigten und so den rhythmischen Gesammtwerth auch in der Summe der einzelnen nach gewöhnlichem Mass gemessenen Sylben wiedergaben. Ein merkwürdiges Beispiel dafür bietet die daktylische Tripodie, welche Marius Victorinus p. 73 als περίοδοϲ δυωδεκάϲημοϲ fasst, indem er sie in 4 zweisylbige Füsse zerlegt. Wahr ist daran nur, dass die daktylische Tripodie, wenn sie unter Glykoneen vorkam, wie in Eur. Iph. Aul. 776, den rhythmischen Werth von 12 Zeiten oder 4 Füssen des γένοϲ διπλάϲιον hatte; diesen erhielt sie aber nicht durch die Zerlegung

– ◡ | ◡ – | ◡ ◡ | – –

sondern durch die Rhythmisirung

–◡ ◡ –◡ ◡ | ⊔ ⊔ |

124. Wir haben schon wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass nicht alle langen Sylben von Natur gleiche Dauer haben, dass vielmehr die einen längere, die andern kürzere Zeit zu ihrer Aussprache erfordern. Es muss sich daher jedem die Vermuthung aufdrängen, ob nicht die griechischen Dichter, die ja in der älteren Zeit zugleich den Text und die Melodie erfanden, zu den mehrzeitigen rhythmischen Längen gerade solche Sylben verwandten, die auch in der gewöhnlichen Umgangssprache sich durch ihre grössere Dauer auszeichneten. Eine genauere Untersuchung der Sache hat ergeben, dass die Dichter sich zwar an kein bestimmtes Gesetz in dieser Beziehung banden, aber doch an Stellen, wo der Rhythmus eine oder gar zwei mehrzeitige Sylben erforderte, breite Diphthonge und Wörter, die ein langes Verweilen oder eine weite Ausdehnung ausdrücken, mit offenbarer Vorliebe anwandten. So stehen namentlich an solchen Stellen häufig gedehnte Klagerufe, und Ausdrücke wie δι᾽ αἰῶνοϲ, ϲύμπαντεϲ, παλιμμήκη, αἰώρημα, ποτανάν, ἀλᾶται und ähnliche, wie

◡ ⊔ ⊔ – ◡ – ◡ ⊔ ◡̱

παλιμμήκη χρόνον τιθεῖϲαι (Aesch. Agam. 196)

⊔ ⊔ – ◡ – ◡ – ◡ –

εὐρείαϲ φάρυγγοϲ, ὦ Κύκλωψ (Eur. Cycl. 356)

– ◡ – ◡ – ◡ ⊔ – ◡ – ◡ – ◡ –

κλεψύδρᾳ πανοῦργον ἐγγλωττογαϲτόρων γένοϲ (Av. 1695).

Andere zahlreiche Belege habe ich in meinen Beiträgen zur Metrik der griechischen Lyriker und Dramatiker gesammelt in Sitzb. d. b. Ak. 1869 S. 8 ff. Auf den besagten Unterschied im Gebrauche einfacher und gedehnter Längen bezieht sich auch die Bemerkung des Aristides p. 100: οἱ μὲν ῥυθμοὶ cτρογγύλοι καὶ ἐπίτροχοι cφοδροί τε καὶ cυνεcτραμμένοι καὶ εἰc τὰc πράξειc παρακλητικοί· οἱ δὲ περίπλεω τῶν φθόγγων τὴν cύνθεcιν ἔχοντεc ὕπτιοί τέ εἰcιν καὶ πλαδαρώτεροι.

125. Von vornherein sollte man erwarten, dass eine drei- und mehrzeitige Länge weder durch eine Kürze vertreten, noch in zwei Kürzen aufgelöst werden könne; auch ist dieses die herrschende Regel, und Sophokles z. B. wollte in der Elektra v. 199

μορφάν, εἴτ᾽ οὖν θεὸc εἴτε βροτῶν | ἦν ὁ ταῦτα πράccων.

lieber eine ungewöhnliche Construction wählen als gegen das metrische Gesetz verstossen. Doch finden sich Ausnahmen von der Regel, insbesondere an dem Schlusse der Kola.

Am wenigsten stören unter diesen die Fälle, wo mit der die mehrzeitige Länge vertretenden Kürze zugleich ein Wort schliesst, wie in

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | ⏑̲, || – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ||

Λύδιά τ᾽ ἆγ γύαλα | καὶ δι᾽ ὀρῶν Κιλίκων (Aesch. Suppl. 550)

◡ | – ◡ – ◡ | – ◡ ⏑̲ || – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ ||

ἰήιον μέλοc μέλοc | ἄλλοc ἄλλ᾽ ἐπωτότυζε (Eur. Phoen. 1037)

ähnlich in Theognis 2. 440. 1232. Aesch. Suppl. 843. Soph. El. 199. 479. Phil. 679. Trach. 510. Eur. Alc. 215. 228. 232. Hipp. 126. Herc. f. 386. Hel. 230. 243. 368. 1314. 1332. 1479. 1480. El. 209. 699. Hec. 451. 686. Ion 685. Phoen. 250. Suppl. 993. Orest. 1436. Troad. 269. Iphig. Taur. 1135. Iphig. Aul. 279. 1485. Arist. Lys. 1279. Denn hier wird der Takt statt durch längeres Anhalten der Sylbe, durch leere Zeiten (χρόνοι κενοί) vervollständigt. Bezeichnend ist dabei auch der Umstand, dass in allen aufgeführten Fällen, mit einziger Ausnahme von Eur. El. 699∾713, in Strophe und Antistrophe das Kolon gleichmässig mit einem Wort schliesst, so dass in den Ausgaben geradezu mit der zweifelhaften Schlusssylbe der Vers abgesetzt ist.

126. Auffälliger ist die Auflösung einer schliessenden, einen ganzen Fuss ausfüllenden Länge in zwei Kürzen, zumal da dieselbe nicht einmal durch den Hinweis auf die Freiheiten des Versschlusses entschuldigt werden kann. Gleichwohl findet auch sie sich einige Mal bei Euripides und zwar nicht blos, wenn mit der zweiten Sylbe ein Wort schliesst, wie in Hippol. 147, Orest.

999, Troad. 565, Ion 463, Hel. 336, sondern auch in Perioden, deren Glieder zusammenhängen, wie in Phoen. 208 u. Hel. 1364

⏖ ⏑ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏖ || – ⏑̄ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | ⏗ ||

Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύσασα περιρρύτων.

βακχεύουσά τ' ἔθειρα Βρομί|ῳ καὶ παννυχίδες θεᾶς.

In solchen Versen lässt sich ein gleichmässiger Fortgang des Taktes nur herstellen, wenn man jeder der beiden Kürzen den Umfang von $1\frac{1}{2}$ Zeiten gibt. Eine solche Grösse hat an und für sich nichts befremdendes, doch darf ich nicht verschweigen, dass die alten Musiker von einer βραχεῖα τριημίχρονος nichts wissen.

Ein drittes Beispiel für die Auflösung einer dreizeitigen Länge in 2 Kürzen findet sich in Eur. Hel. 336, ist aber durch Hermanns Emendation mit Glück beseitigt. Nicht anzuzweifeln hingegen ist die gleiche Auflösung in Pindar Pyth. V 2 u. 3, VI 3, Isth. VII 5; doch wird an der ersten Stelle die Freiheit durch den päonischen Charakter des Liedes entschuldigt.

127. Die Freiheiten, die wir in den drei letzten Kapiteln besprochen haben, sind erlaubte und gesetzliche. Ward über diese Grenzen hinaus von den Dichtern eine Sylbe zu viel oder zu wenig gebraucht oder eine kurze Sylbe statt einer langen und eine lange statt einer kurzen gesetzt, so nannten die Grammatiker solche fehlerhafte Metra ἄτακτα (Dionysius de comp. verb. c. 25, schol. Pind. N. VIII 6, schol. Aristoph. Eq. 937) ἄμετρα (Charisius p. 288, 3) κακόμετρα (Iuba bei Priscian de metr. Terentii p. 420) συγκεχυμένα, confusa (Aristides de mus. p. 57, Rufin I 23, Iuba l. l.) ἀπεμφαίνοντα (Aristides p. 57) notha (Pompeius p. 125, Sergius p. 481, Donatus p. 370) asynarteta (Plotius p. 545, schol. Aristoph. Av. 407. 559. 677. 738) und merkten den Verstoss durch eigene Zeichen an dem Rande des Textes an; siehe schol. Aristoph. Equ. 397. Hephästion hatte nach Suidas ein eigenes Buch über solche Arrhythmien unter dem Titel περὶ τῶν ἐν ποιήμασι ταραχῶν geschrieben; zeigte er darin keine grössere Einsicht, wie sein vielgerühmter Vorgänger Heliodor in dem von Priscian de metr. Terentii p. 420 uns erhaltenen Abschnitt, so haben wir den Verlust des Buches nicht sehr zu beklagen. In die rhythmischen Gesetze der lyrischen Partien hatten eben die alten Grammatiker sehr wenig Einsicht, und vieles erschien ihnen desshalb als ἄτακτον, was seine gute Berechtigung hatte.

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

Viertes Kapitel.

Grundbegriffe der Lehre vom Metrum.

Der Vers und die Periode.

128. Der Vers ist eine aus mehreren Füssen bestehende mit einer Pause abschliessende rhythmische Reihe. Das lateinische versus, wie das griechische στίχος, will so viel heissen wie Zeile und weist darauf hin, dass der Vers eine Zeile in der Schrift zu füllen bestimmt war. Diese ursprüngliche Bedeutung des Wortes macht sich noch bei den Grammatikern in den Bestimmungen geltend, welche sie über die Grösse des Verses aufstellten. Die Griechen gebrauchten im Sinne des lateinischen versus lieber das Wort μέτρον und Aristides de mus. p. 49 definirt, indem er den Begriff des Masses und Begrenzten heranzieht, jenes μέτρον mit: μέτρον ἐστὶ σύστημα ποδῶν ἐξ ἀνομοίων συλλαβῶν συγκείμενον ἐπὶ μῆκος σύμμετρον· vgl. Diomedes p. 471, Victorinus I 13, 8.

Das Wort μέτρον ist nicht blos gleichbedeutend mit versus, sondern hat auch noch zwei andere Bedeutungen. Es zeigen nämlich die Namen στίχος ἑξάμετρος und στίχος τρίμετρος, dass man in der ältesten Zeit mit μέτρον den Takt, den einfachen Fuss wie die Dipodie, bezeichnete. Häufiger gebrauchte man später μέτρον im Sinne von κῶλον, wie wenn Rufin in Rhet. lat. p. 576, 36 ed. Halm von einer aus vier Metren bestehenden Periode spricht, oder Diomedes p. 502, 5 den Vers aus zwei Metren bestehen lässt. Auch ist in der Definition, die uns Longin in der Einleitung zu Hephästion p. 82 W. erhalten hat 'μέτρον ἐστὶ τὸ ἐκ ποδῶν ἢ βάσεων συγκείμενον αἰσθήσει τῇ δι' ἀκοῆς κρινόμενον' nichts von einem Abschluss durch eine Pause enthalten, durch die das Kolon sich vom Vers unterscheidet; siehe auch Plato de rep. X p. 607 C und Augustin de mus. III 2, IV 7, die μέτρον als den gemeinsamen Namen für Vers und Kolon gebrauchen. In den Scholien zu Hephästion p. 86 wird unserem Worte μέτρον auch noch die Bedeutung χρόνος πρῶτος zugewiesen und für diesen Sprachgebrauch der untergeschobene Vers des Orpheus angeführt:

ὄρθιον ἑξαμερὲς τετόρων καὶ εἴκοσι μέτρων.

Da die Grammatiker, wie erwähnt, mit μέτρον den Begriff des Abgegrenzten verbanden, so setzten sie auch μέτρον in Gegensatz zu dem ohne Unterlass fortlaufenden Rhythmus, worüber ich bereits oben § 8 gehandelt habe. In diesem Sinne sagt Terentianus v. 1630 vom daktylischen Hexameter, der durch den schliessenden Spondeus seinen Abschluss erhält, er

werde, wenn auch der letzte Fuss ein Daktylus sei, aufhören ein Metrum zu sein und ein Rhythmus zu werden beginnen:

namque metrum certique pedes numerusque coercent;
dimensa rhythmum continet lex temporum.

Das Wort ῥυθμός ist dabei fast gleichbedeutend mit συνάφεια gebraucht, womit andere Grammatiker, darunter, wie es scheint, Heliodor, die ununterbrochene Fortsetzung des Rhythmus über die Grenze eines Verses hinaus bezeichneten. Als Beispiel einer solchen συνάφεια wird von Terentian v. 2065 und Victorinus II 8, 11 nach gleicher Quelle die jonische Ode des Horaz *Miserarumst neque amori etc.* angeführt.

129. Die Grösse des Verses bestimmt sich äusserlich, wie angedeutet, durch die Länge der Zeile, indem ein Vers nicht mehr als éine Zeile in der Schrift ausfüllen sollte. Natürlich ist diese Begrenzung eine rein äusserliche, da die Griechen ja Verse dichteten, längst bevor man dieselben auf Papyr oder Pergament niederzuschreiben begann. Indess stimmt sie thatsächlich gut zu der im Wesen des Verses begründeten Begrenzung, nach der ein Vers nicht mehr Worte umfassen soll, als der Mensch ohne zwischengelegte Pause bequem aussprechen kann.

Mit so allgemeinen Bestimmungen begnügten sich aber die alten Grammatiker nicht, sondern sie setzten ein grösstes Mass für den Vers fest, das sie nach der Zahl der Zeiten oder Füsse bemassen. Nach dem Scholiasten des Hephästion p. 157 und 182, der wahrscheinlich die Ansicht Heliodors referirt (s. Hense, Heliod. Unters. S. 117), soll der Vers nicht mehr als 32 Zeiten umfassen. Hephästion selbst setzt in seinem Handbuch c. 12 als äusserste Grenze 30 einfache Zeiten fest, und darin stimmt mit ihm der lateinische Grammatiker Victorinus II 4, 31 überein. Wenn aber derselbe Hephästion c. 6 den trochäischen Pentameter des Callimachus

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατμήξας ἀπ᾽ οἰνηρῆς Χίου

als einen übergrossen Vers, στίχον ὑπέρμετρον, bezeichnet, so hat er entweder, wie der Scholiast meint, die trochäische Dipodie wegen der syll. anc. auf mehr als 6 Zeiten berechnet, oder er ist, wie weit wahrscheinlicher, einer etwas modificirten, von ihm selbst p. 64 vorgetragenen Meinung gefolgt, wonach der grösste Vers nicht 4 Metra überschreiten soll. Augustin de mus. III 9 stellt auch eine äusserste Grenze nach unten fest und lässt den kleinsten Vers aus 8, den grössten aus 32 Zeiten bestehen.

Sämmtliche hier angeführte Bestimmungen rühren erst aus der römischen Kaiserzeit her. Alle Metriker scheinen dabei von dem anapästischen Tetra-

meter als dem grössten der anerkannten und häufig gebrauchten Verse ausgegangen zu sein; die Differenz kam daher, dass die einen blos die in Sylben ausgedrückten Zeittheile ($7\frac{1}{2} \times 4 = 30$) berechneten, die anderen mit Einrechnung der Schlusspause auch die letzte anapästische Dipodie voll zu 8 Zeiten anschlugen. Dass aber diese Bestimmungen in der Zeit der Alexandriner noch nicht massgebend waren, ersieht man daraus, dass Callimachus trochäische Pentameter, Boiscus jambische Oktometer, Simmias und Philicus choriambische Hexameter dichteten.

130. Ein Vers, der den bezeichneten Umfang überschreitet, wird von den alten Metrikern περίοδος genannt, was die Lateiner mit ambitus übersetzten; s. schol. Heph. p. 182, Censorinus 14, 9. Victorinus lässt die Periode schon von einer niederen Grenze an beginnen, indem er I 13, 8 bemerkt: periodus dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent metra dicta sunt; womit man Hermogenes de invent. IV 4 vergleiche: τὸ ὑπὲρ τὸ ἡρωϊκὸν σχοινοτενὲς κέκληται.

Solche längere Verse waren in der zum Recitiren und Lesen bestimmten Poesie nicht gebräuchlich; sie finden sich nur in den lyrischen Gedichten und in den Chorpartien des Dramas. Desshalb unterschieden auch die Grammatiker zwischen den in Versen und den in Perioden abgefassten Gedichten (τὰ κατὰ στίχον καὶ τὰ κατὰ περίοδον γεγραμμένα); s. Dionysius de admir. vi Demosthenis c. 50 und Tzetzes περὶ τραγ. ποιήσεως v. 15. Der Grund, wesshalb die Lyrik längere Verse baute, liegt in der reicheren Entfaltung des melodischen Satzbaues; zugleich aber wurde die Ausdehnung der Periode unterstützt durch die grössere Selbständigkeit der Glieder, welche kleinere Ruhepunkte am Schlusse der einzelnen Kola ermöglichte, und besonders durch die drei- und mehrzeitigen Längen, welche der Stimme innerhalb der Periode auszuruhen und sich zu erholen gestatteten.

Wir werden die Ausdrücke Vers und Periode im Sinne der alten Metriker gebrauchen, aber ohne uns engherzig an die von jenen aufgestellten Grenzscheiden zu halten. Insbesondere werden wir uns erlauben das Wort Vers so zu gebrauchen, dass es den Vers im engeren Sinne und zugleich die Periode in sich begreift.

Westphal hat in unserer Zeit aus der gelegentlichen Bemerkung des Hephästion c. 6 'τῷ πενταμέτρῳ (sc. τροχαϊκῷ) δὲ καίπερ ὄντι ὑπερμέτρῳ πολλοὺς κεχρῆσθαι συμβέβηκεν' den Ausdruck Hypermetron für die 30 oder 32 Zeiten überschreitenden Verse in Aufnahme zu bringen gesucht; wenn aber derselbe zu wiederholten Malen behauptet, es sei dieses der terminus technicus bei den Alten gewesen, so ist dieses gänzlich unbegründet, wie Caesar de nonnullis artis metr. apud veteres vocabulis p. XIII dargethan hat.

131. Bezüglich der Grösse überlanger Verse oder Perioden ist von Wichtigkeit die Stelle in den Rittern des Aristophanes v. 546

αἴρεσθ' αὐτῷ πολὺ τὸ ῥόθιον, παραπέμψατ' ἐφ' ἕνδεκα κώπαις.

Denn stellen wir hiemit die Scholien und Eustathius zu Od. ε 412 zusammen (s. E. v. Leutsch im Philol. XI 722), so scheint es etwas ausserordentliches gewesen zu sein, wenn erst nach einem 11 Ruderschläge begleitenden Melos eine Pause eintrat. Der Komiker selbst hat gleich nach jenen Worten eine anapästische Periode von 7 Doppeltakten folgen lassen. Mit der von Aristophanes angegebenen Grössebestimmung stimmt im wesentlichen auch die Angabe des Grammatikers Victorinus I 13, 1 überein: extremum in metris atque ultimum, quod monometrum dicitur, constat ex uno pede, maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur. Nur in den συστήματα ἐξ ὁμοίων, in welchen die Kola eine selbständigere Stellung gewannen, scheinen die Dichter noch über jenes Mass hinausgegangen zu sein. Doch war auch hier der Gebrauch in den verschiedenen Versmassen verschieden, indem die jambischen trochäischen und glykoneischen Systeme sich meistens innerhalb der Grenzen von 3—5 Dimetern hielten und nur die anapästischen und daktylischen bis zu 20 und mehr Doppelfüssen sich ausdehnten.

Die Versschlüsse.

132. Eine Haupteigenschaft des Verses besteht darin, dass mit seinem Ende die rhythmische Bewegung einen Abschluss erhält; bei der engen Verbindung der rhythmischen Form und des sprachlichen Inhaltes ist aber ein solcher Abschluss nicht möglich, ohne dass mindestens mit dem Vers auch ein Wort schliesst. Daher stellt Hephästion c. 4, mit dem Victorinus I 14, 7 (vgl. Ovid epist. ex Ponto IV 12, 5) übereinstimmt, als Hauptregel auf: πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν. Selbst Elision war am Schlusse eines Verses nicht gestattet, wesshalb den Schluss εὐρυόπα Ζῆν' der Homerischen Verse Θ 206, Ξ 265, Ω 331 schon die alten Grammatiker beanstandeten und die neueren Herausgeber durch die Schreibung Ζῆν verbesserten. Die Regel erleidet so gut wie keine Ausnahme und war für Boeckh ein Hauptleitstern, um die durch die Ueberlieferung zerbröckelten Verse Pin-

dars wieder herzustellen. Verse, welche von der Regel abweichen und am Schlusse Elision erleiden, heissen versus hypermetri.

Gute Dichter liebten überdiess den Vers mit einem Gedankeneinschnitt zu schliessen; doch ist in dieser Beziehung von einem Gesetz in keiner Weise die Rede; nur die Systeme und längeren lyrischen Perioden schliessen in der Regel mit einem Punkt oder doch einem Komma. Doppelt auffällig ist daher der Apostroph an dem Schlusse einer solchen Periode in Aesch. Prom. 427, Soph. Oed. C. 134, Arist. Vesp. 283, Eur. Med. 640, Alc. 413, Heracl. 651.

Die daktylischen Hexameter und jambischen Trimeter, welche gegen die Regel des Wortschlusses verfehlen, werden wir im speciellen Theile zusammenstellen. Hephästion gibt drei Beispiele an, wo die Glieder eines Compositums durch den Versschluss auseinander gerissen sind, nämlich einen Vers des Simonides

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

einen des Nikomachos

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

und einen des Eupolis

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ πρό-
βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.

wozu sich aus der lateinischen Literatur die einzige Ausnahme bei Horaz sat. II 3, 179

praeterea ne vos titillet gloria, iure-
iurando obstringam ambo.

fügen lässt. Der Scholiast des Hephästion p. 143 W. reiht daran noch einige andere Verse, deren Schlussvocal elidirt ist, und bemerkt, dass diese Eigenthümlichkeit εἶδος Σοφόκλειον genannt worden sei, weil sie sich bei Sophokles besonders häufig finde.

Ob Pindar sich den Apostroph am Versschlusse erlaubt habe, ist äusserst zweifelhaft. T. Mommsen hat denselben an den 4 Stellen, Ol. III 25, Pyth. IV 9, IX 92, Nem. VIII 38, wo ihn noch die früheren Ausgaben beliessen, mit einfachen Mitteln beseitigt. Sicher hingegen beginnt bei Pindar mehrmal ein neuer Vers mit einem Enklitikon, so mit μοι in Isth. VIII 12 mit τε u. δέ in Isth. VIII 32, Ol. II 29, Pyth. IV 180, Nem. IV 64 (vgl. Eur. Herc. fur. 660), und wird nicht minder oft durch den Versschluss die Präposition und der von ihr regierte Casus auseinander gerissen, wie in Ol. VI 53, IX 17, X 20, XI 19, XIII 112, XIV 10, Nem. V 40, X 31 (vgl. Eur. Suppl. 56). Vgl. Boeckh de metris Pindari III 22.

133. Der rhythmische Abschluss und die damit verbundene Pause bewirkt zweitens, dass die letzte Sylbe des Verses zweifelhaft ist, d. h. lang oder kurz sein kann, und dass ein Hiatus am Versschluss keinen Anstoss erregt. Der Hiatus ist hier erlaubt,

weil der Schlussvocal des ersten und der Anfangsvocal des folgenden Verses nicht unmittelbar aufeinander stossen, sondern durch die inmitten liegende Pause getrennt sind. Statt der vom Metrum geforderten langen Sylbe darf am Versschluss auch eine kurze stehen, weil die Schlusssylbe unter allen Umständen länger angehalten wird und der der Sylbe noch fehlende Zeittheil durch längere Erstreckung der Pause ausgeglichen werden kann; s. Quintilian IX 4, 93: neque enim ignoro in fine pro longa accipi brevem, quia videtur aliquid vacantis temporis ex eo, quod insequitur, accedere. Vgl. Victorinus II 2, 12.

134. Mit dieser Regel hängt die weitere zusammen, dass eine Schlusslänge nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden darf. Dieselbe ward um so sorgsamer gewahrt, je unangenehmer unser Ohr von einem auf zwei oder gar drei Kürzen ausgehenden Versschluss berührt wird. Nichts desto weniger finden sich einige wenige Ausnahmen in päonischen und dochmischen Versen, wie in Aristoph. Ach. 344 ff.

ἐκσέσειςται χαμᾶζ', οὐχ ὁρᾷς σειόμενον;
ἀλλὰ μή μοι πρόφασιν, ἀλλὰ κατάθου τὸ βέλος,
ὡς ὅδε γε σειστὸς ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται.

Eur. Iph. Taur. 872

παρὰ δ' ὀλίγον ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον.

Doppelt auffällig sind zwei Stellen in Arist. Lys. 664 und Eur. Hec. 1100, wo sogar nach der aufgelösten Länge zu einem anderen Rhythmus übergegangen wird. Aber das sind doch nur seltene Ausnahmen von der Regel, denen A. Vogelmann, über metrische und rhythmische Schlüsse S. 8, ähnliche Cadenzen in der modernen Musik verglichen hat. Auch fühlt jeder leicht in der ausgehobenen Stelle der Acharner das Streben des Dichters heraus, den Wortsinn mit rhythmischen Mitteln auf humoristisch komische Weise auszumalen.

135. Selbst in Nebenschlüssen, also am Ende der Vorderglieder einer Periode vermieden die Dichter die Auflösung einer Länge in 2 Kürzen; doch erlaubte sich von dieser Regel Euripides öfter eine Ausnahme, wie in Hippol. 559

βροντᾷ γὰρ ἀμφιπύρῳ τοκάδα ⏓ – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏖
τὸν Διογόνοιο Βάκχου. ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ –

Herc. fur. 409

Μαιῶτιν ἀμφὶ πολυπόταμον ⏓ – ⏑ – ⏑ ⏕ ⏑ ⏖
ἔβα δι' εὔξεινον οἶδμα λίμνας. ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ ⏗ –

Bei allen Dichtern aber, selbst bei Aeschylus, finden sich Fälle, wo in anapästischen Systemen die Schlusslänge des Dimeters in 2 Kürzen aufgelöst ist.

136. Mit Bezug auf die Vollständigkeit des letzten Fusses unterscheiden die alten Metriker (s. Hephaestion c. 4 und Aristides de mus. p. 50) vier Arten von Metren:

μέτρα ἀκατάληκτα d. i. Metra, die nicht mitten im Fusse aufhören (οὐ καταλήγοντα), wie

´ ◡ ◡ _ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ _ ◡ ◡

Μῶς' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός.

μέτρα κατάληκτα, d. i. Metra, deren letzter Fuss unvollständig ist, wie

´ ◡ _ ◡ ´ ◡ _

δεινὰ πράγματ' εἴδομεν.

μέτρα βραχυκατάληκτα, d. i. dipodisch gemessene Metra, in denen am Schluss statt einer ganzen Dipodie nur ein einfacher Fuss steht, wie

´ ◡ _ ◡ ´ ◡ _ ◡ ´ ◡̄

τᾶς κερασφόρου πέφυκεν ἰοῦς.

μέτρα ὑπερκατάληκτα (redundantia, bei Quintilian IX 4, 116; vgl. Victorinus IV 1, 96), d. i. dipodisch gemessene Metra, die zur letzten Dipodie noch éine Sylbe hinzugenommen haben, wie

´ ◡ _ ◡̄ ´ ◡ _ ◡ ´

φασγάνων ἀκμὰς συνήψαμεν.

Unter den katalektischen Metren werden ausserdem noch unterschieden die κατάληκτα παρὰ μίαν συλλαβήν, catalectica in duas syllabas, wie

_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ _ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡̄

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος.

und καταληκτικὰ παρὰ δύο συλλαβάς, catalectica in unam syllabam, wie

_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _

ἐν δὲ Βατουσιάδης.

Die μέτρα βραχυκατάληκτα heissen auch μέτρα κολοβά (Victorinus I 17, 5) κόλουρα (Plotius p. 524) μείουρα, curta (Victorinus III 12, 15, Bassus p. 270). Uebrigens hatte κολοβόν auch eine allgemeinere Bedeutung und ward von Mallius Theodorus 8, 7. 9, 5 von hyperkatalektischen, und von Diomedes p. 507, 18. 511, 29 von katalektischen Versen gebraucht. Diejenigen katalektischen Metra, welche wegen Unterbrechung des graden rhythmischen Ganges zu hinken schienen, hiessen auch μέτρα σκάζοντα, χωλά, clauda, im Gegensatz zu den μέτρα ὀρθά.

Ein Einschnitt in den Vers, in Folge dessen der Rhythmus nicht zu

seinem Ende kommen konnte, hiess bei den Lateinern *incisio* (s. Quintilian X 4, 122, Cicero Orat. 62, 211), und das unvollendete Kolon selbst hatte davon den Namen *incisum*. *Incisio* und *incisum* sind Uebersetzungen des griechischen ἀκοκοπὴ ῥυθμοῦ (s. Demetrius de interpr. 6) und κόμμα. In ähnlichem Sinne scheint der Komiker Pherekrates die Verse

ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ,

συμπτύκτους ἀναπαίστους, zusammengebogene Anapäste, genannt zu haben, und es werden demnach auch die *concisa metra anapaestica*, welche Sisenna bei Rufinus I 23 in der Aulularia des Plautus fand, auf die katalektischen Kola

si lúbeat fáciam.
fratér dare dóte.

in der ersten Scene des zweiten Actes zu deuten sein.

137. In vorstehender Lehre der alten Metriker kann uns vieles nicht befriedigen. Einmal haben dabei die Grammatiker ganz und gar den Unterschied von Kolon und Vers übersehen; vieles aber, was bei einem Nebenschluss keinen Anstoss erregt, kann im Hauptschluss am Ende des Verses nicht gebilligt werden. Denn während das Vorkommen hyperkatalektischer Verse mit Recht in Frage gestellt wird, erregen hyperkatalektische Kola kein Bedenken, wenn, wie in der alkäischen Strophe, die überschüssige Sylbe des ersten Kolon den beginnenden Fuss des folgenden ergänzen hilft. Sodann haben die Grammatiker, wie gewöhnlich, so auch hier nur das äussere Sylbenschema ihrer Lehre zu Grunde gelegt, ohne nach dem rhythmischen Werthe der einzelnen Sylben zu fragen; sonst hätten sie z. B. den hinkenden Vers

ἄγ᾽ αὖτ᾽ ἐς οἶκον τὸν Κλεησίππω

nicht als einen brachykatalektischen jambischen Trimeter ansehen können. Endlich wurde von ihnen der Auftakt in jambischen und anapästischen Versen nicht abgesondert. Das führte aber zu grossen Fehlgriffen; denn so erschien ihnen der jambische Trimeter als ein akatalektischer Vers, während derselbe in Wirklichkeit einen katalektischen Schluss hat:

⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – nicht ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ – |

Am meisten Bedenken unter den vier Versarten der alten Metriker erregen die hyperkatalektischen Metra. Ganz werden dieselben schwerlich aus der griechischen Poesie verbannt werden können; aber an den meisten Stellen beruht ihre Annahme auf einer falschen Analyse. So scheint ein hyperkatalektischer Vers bei Pindar P. IX 2 vorzuliegen

σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων.

Aber es ist nicht wahrscheinlich, dass Pindar die in allen andern epitri-

tischen Versen beobachtete Regel hier einmal sollte verletzt haben; man wird daher entweder den angeführten Vers trotz des Hiatus in vv. 35. 60. 110 und trotz der zweifelhaften Sylbe in vv. 27. 102 mit dem folgenden Vers rhythmisch verbinden

–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́, ⏖ – ⏑ –́ ⏖ – ⏖ –́ –

σὺν βαθυζώνοισιν ἀγγέλλων | Τελεσικράτη Χαρίτεσσι γεγωνεῖν

oder die drei letzten Längen mehrzeitig in folgender Weise messen müssen

–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⊔ ⊔́ – ∧

Noch weniger darf der dritte Vers der alkäischen Strophe als ein dimeter hypercatalecticus angesehen werden, dessen letzter Fuss durch eine fünfzeitige Pause auszufüllen sei. Denn eine so grosse Pause inmitten einer so kleinen Strophe, wie die alkäische, wäre geradezu ungeheuerlich; vielmehr bildet hier die erste Sylbe des dritten Verses die Ergänzung des letzten unvollständigen Fusses des vorausgehenden Verses in folgender Weise

⏒ | – ⏑ | – ⏒ | –⏑ ⏑ | – ⏑ | –
⏒ | – ⏑ | – ⏒ | – ⏑ | – ⏒ |
non civium ardor prava iubentium,
non voltus instantis tyranni.

Das Gleiche gilt von den scheinbar hyperkatalektischen Versen in Pind. N. V 6, IX 4. Isth. V 9, Soph. Trach. 100, Aristoph. Av. 457. Auch bei Plautus sind die scheinbar hyperkatalektischen Verse in Amph. 1067, Bacch. 971, Stich. 275 so beschaffen, dass die überschüssige Schlusssylbe des ersten Verses die fehlende Anfangssylbe des nachfolgenden Verses ersetzt, bei rhythmischer Verbindung der beiden Verse also die Hyperkatalexis wegfällt.

138. Zwei Dinge kommen bei der Form des Versschlusses in Betracht: erstens die Pause, welche den einen Vers von dem anderen trennt, und zweitens der Abschluss, den die rhythmische Bewegung erheischt.

In erster Beziehung sollte man erwarten, es seien alle Verse von den Dichtern so gebaut worden, dass für die Pause am Versschluss in dem durch die Lexis nicht ausgefüllten Theile des letzten Fusses (ἀπόθεσις μέτρου Heph. c. 4, *depositio metri* bei Victorinus II 2, 11) Raum gelassen worden sei. Es ist nun dieses auch in der That in den meisten Versen, zunächst in allen katalektischen und brachykatalektischen der Fall, wie im trochäischen anapästischen jonischen Tetrameter:

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ∧

ἐσθλὰ γὰρ θεοῦ διδόντος αὐτὸς οὐκ ἐδέξατο.

⏕ –́ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ –, ⏕ –́ ⏕ – ⏖ –́ – ∧

εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν.

–́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ ⏓ ∧

εἰ γὰρ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον.

Im daktylischen Hexameter will schon weniger Raum für die Pause übrig bleiben; man muss, um einen solchen zu erlangen, mit den alten Metrikern (s. Victorinus II 2, 11, Censorinus 14, 1) davon ausgehen, dass dem letzten Fuss die Form des Trochäus zu Grunde liege in folgender Weise

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏓ ∧

In dem jambischen Trimeter vollends ist nur in dem Falle, dass die letzte Sylbe kurz statt lang ist, ein kleiner leerer Raum für die zwei Trimeter trennende Pause gegeben. Der musikalische Theoretiker Aristoxenus hat daher, indem er einen Raum für die Pause am Versschluss für nothwendig oder doch erwünscht hielt, den Satz aufgestellt: breves finales in metris, si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri, idcircoque in sexta sede trisyllabos figura non ponitur, quia moram habet. at contra disyllabos familiaris est, quia celerius desinit et eo magis, si posteriorem syllabam brevem habuerit (Victorinus I 17, 24). In der That aber haben nicht alle Erfinder griechischer Versmasse es für nöthig gefunden für die selbstverständliche Pause am Versschluss einen Raum in dem Texte offen zu lassen. Am allerwenigsten kann daran gedacht werden, dass bei der Recitation am Versschluss immer gerade so lange oder so kurze Zeit pausirt worden sei, als die von der Lexis nicht ausgefüllte Zeit des letzten Fusses betrug. Höchstens in den Marsch- und Tanzgesängen mochte sich die Dauer der Pause nach der Zahl der leeren Zeiten (κενοὶ χρόνοι) des Textes richten.

139. Mehr als auf die Pause am Versschluss sahen die Griechen darauf, dass mit dem Schlusse des Verses die rhythmische Bewegung einen passenden Abschluss fand. Die Regeln, welche die Dichter dabei beobachteten, kann man am besten an denjenigen Versen studiren, deren Ausbildung und Vervollkommnung sie am meisten Aufmerksamkeit zuwandten, an dem daktylischen Hexameter und Pentameter. Es kamen aber vornemlich drei Dinge in Betracht, die Grösse der Schlussworte, ihre Ictenverhältnisse, und ihre prosodische Geltung.

140. Was die Grösse oder die Sylbenzahl der Schlussworte anbelangt, so werden von den Metrikern Versschlüsse mit einsylbigen Wörtern, die nicht Enklitika sind, als unmelodisch verworfen. Die Dichter selbst haben sich im allgemeinen an das Gesetz gehalten, jedoch so, dass sie Ausnahmen nicht ängstlich vermieden, wovon wir eingehender im speciellen Theile handeln

werden. Der Grund der Regel leuchtet jedermann ein: ein einsylbiges Schlusswort hätte durch den ihm vorausgehenden Einschnitt zu sehr die Wirkung der Schlusspause paralysirt und hätte dem Schlusse die nöthige Rundung und Fülle genommen.

141. Die Ictenverhältnisse des Versschlusses, die natürlich auf das engste mit der Quantität der Schlusssylben zusammenhangen, sind erst neuerdings von Vogelmann, in der Abhandlung über metrische und rhythmische Schlüsse, einer einsichtsvollen Untersuchung unterzogen worden. In der neueren Musik und Rhythmik herrscht im allgemeinen der Grundsatz, dass bei jeder vollkommenen Cadenz eine männliche Cäsur stattfinden muss. Da dieses Gesetz in dem rhythmischen Gefühl begründet ist, so muss es im grossen Ganzen auch im Alterthum seine Geltung gehabt haben; zur vollen Anwendung ist es auch in all den Versen gekommen, welche mit einer Ictussylbe abbrechen, wie in dem jambischen Trimeter, dem trochäischen und kretischen Tetrameter, dem Asclepiadeus, dem daktylischen Pentameter. Negativ zeigt das Gesetz seine Wirkung auch darin, dass Versschlüsse mit zwei in der Thesis stehenden Sylben vermieden werden, wesshalb keine daktylische, anapästische, jonische Verse mit –́ ⏑ ⏑ schliessen. Der Rhythmus solcher Verse würde nicht abzuschliessen, sondern ins unbestimmte fortzufliessen scheinen. Wenn aber auf der anderen Seite gerade die vollkommensten Vers- und Periodenschlüsse im Griechischen und Lateinischen so ausserordentlich gern auf – ⏑ ⏑ – – oder – ⏑ – – ausgehen, wie im daktylischen Hexameter, dem anapästischen Tetrameter, dem Priapeius, Sotadeus, so erleidet die aufgestellte Regel nur eine theilweise und oft nur eine scheinbare Ausnahme: nur eine scheinbare nämlich, wenn die vorletzte Sylbe durch Dehnung zu einer μακρὰ τρίσημος oder τετράσημος anwächst; denn dann bekommt die letzte Sylbe wieder einen Ictus, wenn auch nur einen Nebenictus, wie wenn wir den jambischen Tetrameter

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα

folgender Massen scandiren

⏓ –″ ⏑ –́ – –″ ⏑ –́ ⏑ –″ ⏑ –́ ⏑ ⊔″ –́

Aber auch da wo die vorletzte Länge blos etwas länger angehalten wird, ohne den Umfang von 3 oder 4 Zeiten zu erhalten, bekommt die Schlusssylbe einen kleinen Nebenictus, wie jeder schon aus einer guten Declamation leicht heraushören kann.

Uebrigens prägt sich in den besprochenen beiden Schluss-

formen ein entschiedener Unterschied des rhythmischen Ethos aus. Verse, die mit einer vom Ictus getroffenen Sylbe schliessen, athmen Kraft und Muth, haben etwas männlich Entschiedenes; diejenigen hingegen, deren vorletzte Sylbe den Ictus trägt, haben einen ruhigen, weichen Charakter, passen mehr zur hingebenden Sanftmuth des Weibes als zur anstrebenden Thatkraft des Mannes. Daher schliesst der Vers des beissenden Spottes und des lebhaften Dialoges, der jambische Trimeter, mit einer Ictussylbe, endigen aber die Metra der gleichmässigen epischen Erzählung, der schmachtenden Liebe und der taumelnden Trunkenheit mit einem fallenden Spondeus. Am schönsten zeigt sich dieser Gegensatz in der alkäischen und sapphischen Strophe: jene stürmt mit ihren männlichen Versausgängen muthig voran, diese offenbart in ihren spondeischen Versschlüssen die ganze Zartheit und Weichheit des weiblichen Herzens.

Wahrscheinlich hängt es mit dem Nebenictus der zweiten Länge des schliessenden Spondeus zusammen, dass schon bei Homer und dann bei allen jüngeren Dichtern so häufig dreisylbige, durch Synizese zu zwei Sylben zusammenzuziehende Wörter den Schluss des Hexameters bilden, wie in

αἵ θ' ἁλὶ κεκλίαται, Ἰθάκη δέ τε καὶ πέρι πασέων

Volcanum adloquitur thalamoque haec coniugis aureo.

Auch bei einem Nebenschluss, bei dem ersten Glied des jambischen Trimeters wird wohl das häufigere Vorkommen der Synizese auf den gleichen Grund zurückzuführen sein. In Soph. Oed. R. 668=696 steht nach der Ueberlieferung geradezu ein Creticus einem schliessenden Spondeus gegenüber.

142. Was schliesslich die Quantität der Schlusssylben anbelangt, so fällt diese theilweise mit den Ictenverhältnissen zusammen; während aber unsere modernen Theoretiker bei der überwiegenden Bedeutung der Instrumentalmusik von den Icten ausgehen, haben umgekehrt die Alten, deren ganze Rhythmik auf die Quantität der Sylben basirt war, auch bei den Schlussfiguren hauptsächlich auf diese Rücksicht genommen. Insbesondere legten die Rhetoren ein solches Gewicht auf die Schlussform, dass sie dieselbe in die Definition der Periode hereinzogen und ausführliche Regeln über die Quantität der letzten Sylben aufstellten, die uns durch Cicero Orat. 43, 215 f. Quintilian IX 4, 93 ff. Diomedes p. 469 ff. erhalten sind. Dieselben beziehen sich allerdings zunächst nur auf die prosaische Rede, haben aber auch für die Metrik die grösste Bedeutung, da die Gesetze des Wohllautes die gleichen sind in Prosa und Poesie.

Der Rhetor Demetrius, de interpretatione c. 10 definirt die Periode mit: ἔστι περίοδος σύστημα ἐκ κώλων ἢ κομμάτων εὐκαταστρόφων, Aristo-

teles rhet. III 9 mit: περίοδόϲ ἐϲτι λέξιϲ ἀρχὴν ἔχουϲα καὶ τελευτήν αὕτη γὰρ ἡ περίοδοϲ ἐκ τριῶν κώλων οὖϲα καμπήν τέ τινα καὶ ϲυϲτροφὴν ἔχει κατὰ τὸ τέλοϲ. Die wichtigen Vorschriften der Rhetoren bezüglich der Periodenschlüsse erheischen noch eine eingehende Prüfung an der Hand der mustergiltigen Prosaschriftsteller.

143. Den gewichtvollsten Schluss bewirkt ein spondeisches Wort nach vorausgehender kurzer ⏑, – – oder langer Sylbe –, – –. Die erstere Schlussform liebten die Dichter im gesetzten Masse des Epos und in den weichlichen Weisen der Lyrik; die zweite Form findet sich nicht selten am Ende einer vielgliederigen Periode in den feierlichen Gesängen der Tragödie; für die Periodenschlüsse der Prosa schien ein schliessender Spondeus zu langsam und energielos zu sein; s. Cicero Orat. 43, 215: ne spondeus quidem funditus est repudiandus, etsi, quod est e longis duabus, hebetior videtur et tardior. Von der Schlussform ⏑, – ⏓ ist in der Wirkung nicht wesentlich verschieden der Schluss auf ein Wort von der Form eines Bacchius ⏑ – ⏓ Jonicus ⏑ ⏑ – ⏓ zweiten Epitriten – ⏑ – – oder Ditrochäus – ⏑, – ⏒.

Den Gegensatz zum spondeischen Schluss bildet im ungleichen Rhythmengeschlecht der Creticus, im daktylischen der Choriambus; beide zeichnen sich durch männliche Energie aus und haben die weiteste Anwendung gefunden; nur widerstrebte der Choriambus mit seinem heftigen Charakter allzu sehr dem Streben nach ruhigem Abschluss des Verses und ward daher weit seltener als der Creticus angewandt. Der Creticus konnte aus einem einzigen Worte . . ., – ⏑ – aber ebenso gut aus einem schliessenden Jambus mit vorausgehendem zwei- oder mehrsylbigen Worte . . . –, ⏑ – bestehen; der Schluss auf einen aus einem einzigen Worte bestehenden Choriambus ward missbilligt. Cretischer und spondeischer Schluss finden sich oft in den mehrgliederigen Versen vereint, aber dann meistens so, dass der fortstrebende Creticus das erste Kolon schliesst, der ruhig verlaufende Spondeus den Hauptschluss bildet, wie in

– ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – | – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏓

hunc lucum tibi dedico consecroque Priape.

In einem eben so hübschen Gegensatz steht der Choriambus als Neben- und der Creticus als Hauptschluss in

– – – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Maecenas atavis | *edite regibus.*

Beliebt war bei den Alten insbesondere sowohl in der Prosa als in der Poesie der schliessende Creticus mit vorausgehendem

Jambus, oder der Dochmius ◡ – – ◡ – Bei Quintilian IX 4, 97 heisst dieser Dochmius stabilis in clausulis et severus (vgl. Cic. Or. 64, 218) und man sieht daraus, wie dieser Fuss auch ohne Dehnung der drittletzten Länge einschmeichelnd zum Ohre drang.

Die Umbiegung (καμπή) des Rhythmus theilt mit dem Dochmius der hinkende Versausgang ◡ – – ⏑̲ der am meisten gefiel, wenn er vor der vorletzten Sylbe einen Einschnitt ◡ –, – ⏓ hatte. Auch in prosaischen Periodenschlüssen war derselbe beliebt (s. Diomedes p. 469, 8 Terentianus v. 1440); in der Poesie findet er sich nicht blos in den hinkenden Jamben und Trochäen, sondern auch im Hauptschluss choriambischer und logaödischer Perioden.

Aristoteles in der Rhetorik III 8 empfiehlt für den Schluss der Periode vornehmlich den vierten Päon ◡ ◡ ◡ – Es ist nicht meine Aufgabe hier zu untersuchen, inwiefern diese Vorschrift des Philosophen in der Praxis der Redner ihre Bestätigung gefunden hat; in der Poesie kommt sicherlich der päonische Schluss am seltensten und in den herrschenden Massen fast gar nicht vor, da selbst im jambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter nur verhältnissmässig selten, wie in

ἐγὼ δ' ἄτιμος ἡ τάλαινα βαρύκοτος (Aesch. Eum. 767)

die vorletzte Länge aufgelöst wird. Es darf uns dieses auch durchaus nicht befremden, da ein aufregender Päon dem natürlichen Verlangen nach einem gemessenen Verlauf der rhythmischen Bewegung zuwiderläuft.

Diomedes p. 470 verwirft den Periodenschluss – ◡, ◡ ◡ – Von den Musikern wurden jedoch die Schlussfiguren

– ◡ ◡ ◡ – und – ◡ ◡ ◡ ◡ –

mit Wortschluss vor der vorletzten –, ◡ ◡ ◡ – und vor der drittletzten Kürze – ◡, ◡ ◡ – zur Erzielung eines rhythmischen Effektes hier und da gesucht, wie in

–◡ ◡ –◡ ◡ –, ◡ ◡ ◡ –
ἀλλ' ἐρῶ οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν (Soph. Oed. Col. 218)

◡ ◡ ⏊ ◡ – ◡ ⏊ – ◡ ◡ ⏊ ◡ ◡ ◡ ◡ ⏊
super alta vectus Attis celeri rate maria (Catull 63)

⏊ ◡ – ⏊ ◡ – ⏊ ◡ ◡◡ ⏊
cum magis cogito cum meo animo (Plautus Most. 702)

144. Ausser der Form des Schlussfusses kommt aber auch noch das Verhältniss desselben zu den vorausgehenden Füssen in Betracht. Wohlgefälliger setzt sich insbesondere der Vers

ab, wenn er von rascherem Rhythmus gegen Schluss zu langsamerem, ruhigerem übergeht. Dieses Verhältniss drückt sich äusserlich darin aus, dass ohne Aenderung des Taktumfangs die daktylischen Füsse von trochäischen oder die choriambischen von kretischen oder die päonischen von daktylischen abgelöst werden, wie in



ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποιcα.



αἳ Κυθερήας ἐπιπνεῖτ' ὄργια λευκωλένου.

Nur äusserst selten findet sich der umgekehrte Fall, dass der Rhythmus am Schluss von einem ruhigeren Tempo zu einem aufgeregteren plötzlich aufschnellt, wie im Schlussverse der 13. olympischen Ode

–́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – – –́⏑ ⏑ ⊔

χρύcεαι παῖδεc εὐβούλου Θέμιτοc.

Von Augustin de mus. IV 11 wird die Schlussfigur – ⏑ – ⏑ ⏑ – geradezu verworfen, aber sie findet sich doch einige Mal in Pindar (Ol. II ep. 6, XII 2 u. 4, P. V ep. 1, Isth. IV 2, VII 4 u. 10), der die ausgetretenen Wege meidet und öfters seine musikalische Virtuosität in ungewöhnlichen Schlussfiguren sucht.

145. Ausserdem tritt der Periodenschluss deutlicher hervor, wenn der Rhythmus vor dem Schluss noch einmal anschwillt, um dann gleichsam von der Höhe sich zur Ebene hinabzusenken, wie in

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒

τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύναcθαι (Pind. N. VIII 5)

Gern haben auch die Meliker eine Periode so geschlossen, dass sie auf eine oder mehrere Dipodien eine Tripodie folgen liessen, so dass sich der rhythmische Fluss gegen Schluss ungestaut zu ergiessen schien, wie in

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν (Eur. Med. 642)

⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –

ἐπίcταcαι καιρῷ cὺν ἀτρεκεῖ (Pind. P. VIII 7).

Versanfänge, Hermannische Basis.

146. Nebst dem Schluss kommt bei dem Bau der Periode zumeist der Anfang in Betracht; doch ist derselbe, namentlich

bei den gewöhnlichen Versmassen, von weit untergeordneterer Bedeutung.

Die Verse beginnen entweder mit dem guten Takttheil oder es geht dem ersten Takt ein Auftakt (ἀνάκρουσις), ein ein- oder zweisylbiger voraus. Wir pflegen von der ersten Klasse von Versen auszugehen und demnach die jambischen Reihen auf trochäische mit vorausgehender Anakrusis zurückzuführen:

⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ |

Die Alten gingen im diplasischen Rhythmengeschlecht von dem verbreitetsten Vers, dem jambischen Trimeter, aus und nannten desshalb trochäische Verse kopflose Metra (ἀκέφαλα μέτρα). Den Namen kopflose Verse behalten auch wir bei, bezeichnen aber damit solche Perioden, in denen das erste Kolon im Vergleich zu den übrigen vorn verkürzt ist, wie

Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν	⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.	– ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ ⊔

147. Eine andere Weise der Einleitung der rhythmischen Reihe bestand darin, dass der erste Fuss gewisser Massen die Stellung einer Basis einnahm, auf deren Grund sich der beschwingte Rhythmus der übrigen Füsse erhob. Dieses wurde im daktylischen Rhythmus durch die spondeische Form des ersten Fusses erreicht:

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Γουνεὺς ἐκ Κύφου ἦγε δυωκαιεϝείκοσι νῆας.

In der melischen Poesie nahm dieser erste Fuss eine freiere, von der Norm der übrigen Füsse losgelöste Form an, so dass er den Charakter eines Vortaktes bekam, nach dem erst der regelmässige Gang des Rhythmus seinen Anfang nahm. Es ist dieser Vortakt bekannt unter dem Namen Hermannische Basis, da G. Hermann denselben zuerst als 'praeludium quoddam et tentamentum numeri deinceps secuturi' in die Metrik eingeführt hat.

Die alten Metriker haben die Bedeutung der Basis nicht erkannt und kamen desshalb auf den sonderbaren Gedanken den asclepiadeischen Vers

ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν

als einen antispastischen Trimeter zu fassen (s. Heph. c. 10)

– ⏑ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – ⏑ – |

eine Auffassung, die so widersinnig ist, dass sie keiner Widerlegung bedarf. Indess finden sich auch noch Spuren einer älteren vernünftigeren Theorie, die nach Absonderung der beiden ersten Sylben choriambisches Metrum in dem Asclepiadeus findet; s. den Abschnitt de metris Horatianis

bei Bassus p. 305, Diomedes p. 518, Atilius p. 296, Terentianus v. 2640, und besonders Augustin de mus. V 6, V 11, der den fraglichen Vers so misst, dass er die beiden ersten Sylben geradeso wie den einsylbigen Auftakt des jambischen Trimeter und den zweisylbigen des anacreonteischen Metrums als Einleitung (caput) vorausgehen und dann erst die Taktreihe beginnen lässt.

Der Name Basis für jenen Vortakt ist von Hermann nicht gut gewählt worden, da die Alten unter βάϲιϲ etwas anderes, nämlich den Doppelfuss verstanden; s. § 86. Indess hat sich der Name Hermannische Basis bereits so eingebürgert, dass wir keinen Anstand nehmen denselben beizubehalten.

148. Bezüglich der Form jenes Vortaktes besteht ein scharf gezogener Unterschied zwischen den äolischen Melikern einerseits und den chorischen Lyrikern und Dramatikern andererseits. Die Aeolier hielten nur daran fest, dass die Basis, wie ursprünglich, aus zwei Sylben bestehen müsse, betrachteten aber die Quantität jeder der beiden Sylben als völlig gleichgiltig, so dass die Basis eine vierfache Form haben konnte:

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

wie in dem äolischen Gedicht des Theokrit an den Spinnrocken:

Γλαύκαϲ, ὦ φιλέριθ᾽ ἀλακάτα, δῶρον ᾽Αθανάαϲ
γύναιξιν, νόοϲ οἰκωφελίαϲ αἶϲιν ἐπάβολοϲ.
οὐ γὰρ εἰϲ ἀκίραϲ οὐδ᾽ ἐϲ ἀέργω κεν ἐβολλόμαν
ὀπάϲαι ϲε δόμοιϲ ἀμμετέραϲ ἔϲϲαν ἀπὸ χθόνοϲ.

Die chorischen Lyriker hingegen und die in ihre Fusstapfen tretenden attischen Dramatiker billigten nur die zwei Formen der Basis

– ⏓ und ⏑ –

erlaubten sich aber die Länge in zwei Kürzen aufzulösen, so dass die Basis auch einen Tribrachys bilden konnte.

Horaz und seine Nachahmer, die sich mit gutem Takt in ihren zunächst zum Lesen bestimmten Oden aller der Freiheiten enthielten, die blos beim Gesang eine Entschuldigung hatten, kehrten wieder zum Ausgangspunkt zurück und billigten als Basis ausschliesslich nur den Spondeus, der indess schon bei Anacreon in den Glyconeen und bei den attischen Dramatikern in den choriambischen Versen die weitaus gewöhnlichste Form der Basis gewesen war.

149. Eine sehr verwickelte Frage ist es, wie die Basis zu analysiren sei, ob dieselbe überhaupt in Arsis und Thesis zerfalle, und wenn, ob die erste Sylbe oder die zweite den Ictus habe. Es hängt aber diese Frage mit der weiteren zusammen,

ob jene Basis mit in den Rhythmus eingerechnet oder als eigentlicher Vortakt ganz ausser Berechnung geblieben sei. Wahrscheinlich war in dieser Beziehung die Auffassung der Alten nicht zu aller Zeit gleich, und hängt vielleicht die verschiedene Behandlung der Basis von Seiten der äolischen und attischen Dichter mit jener Verschiedenheit der rhythmischen Auffassung zusammen. Bei den Attikern hatte nämlich die Basis immer den Umfang eines irrationalen diplasischen Fusses von drei Zeiten, stund also dem Zeitwerth nach auf einer Stufe mit den anderen Füssen der Reihe. Bei den älteren äolischen Dichtern aber, wo die Basis öfter nur aus zwei Kürzen bestund, konnte von der Verbindung der Basis mit den übrigen Füssen zu einer gleichartigen rhythmischen Reihe keine Rede sein. So lange nun die Basis als ein reines Vorspiel galt, hatte sie gar keinen Ictus und desshalb auch keine Gliederung in Arsis und Thesis:

. . | ‿́ ‿ | ‿́ ‿ | – ‿ | ⊔ ‖ . . oder . . | ‿́ ‿ ‿́ ‿ | – ‿ ⊔ ‖

Später aber, als sie einen Theil des ersten Doppelfusses bildete, musste sie auch bei der Vertheilung der Icten in Betracht gezogen werden. Das machte keine Schwierigkeiten, wenn sie in einem Trochäus oder einem stellvertretenden Spondeus bestund; denn dann ergab sich folgende naturgemässe Messung:

–́ ⏑̄ – ⏑̄ | –́‿ ‿ – oder – ⏑̄ – ⏑̄ | –́‿ ‿ –

Bestund dieselbe aber in einem Jambus, so waren drei Möglichkeiten der Messung gegeben:

‿ | – ‿́ ‿ | – ‿ ⊔ ‖ ∧ ‿ – ‿́ ‿ | – ‿ ⊔ ‖ ‿́ – ‿́ ‿ | – ‿ ⊔ ‖

Westphal hat im Einklang mit ähnlichen Erscheinungen der modernen Musik die Versetzung des Ictus auf die Kürze des Jambus angenommen, wofür der Umstand zu sprechen scheint, dass mehrere Male ein stark betontes Wort an der Spitze des Verses steht, wie in

σέ τοι τὸν παρὰ ναῷ αὐδῶ (Eur. Ion 320)
νῦν δ' οὐδεὶς ὅρος ἐκ θεῶν (Eur. Herc. f. 669)

und ähnlich in Eur. Alc. 1005, Arist. Equ. 569, Vesp. 320, Scol. 10, Anacr. bei Heph. 10, Catull V 4 u. 5, XXVIII 7, XLV 18 u. 21, LVIII 2 u. 4.

150. Auch noch andere rhythmische Mittel wandten die Dichter an, um die Verse und Perioden einzuleiten. Indem ich mir vorbehalte auf dieselben im speciellen Theile noch einmal zurückzukommen, will ich blos einige Formen hier zusammenstellen:

⏗ ⏗ | – ⏑ – – | – ⏑ ⏗ |
πείθονται δ' ἀοιδοὶ cάμαcιν (Pindar Pyth. I 1)

⏑ – ⏑ ⏗ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ |
ἔπη μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπόν (Eur. Herc. f. 111)

⏑ – ⏑ ⏗ | ⏖ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –
τίc ὅντιν' ἁ θεcπιέπεια Δελφὶc εἶπε πέτρα (Soph. Oed. R. 463)

⏓ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –
νέοι γὰρ οἰακονόμοι κρατοῦc' Ὀλύμπου (Aesch. Prom. 148).

Die Gliederung der Verse.

151. Ein Vers oder eine Periode kann so beschaffen sein, dass sie keine grössere Unterabtheilung hat als den Fuss und die Syzygie. Sie heisst dann eingliederige Periode, περίοδοc μονόκωλοc. Die meisten Verse aber bestehen aus mehreren, in der Regel aus zwei Gliedern (κῶλα), und einige Theoretiker haben diese Eigenschaft geradezu in die Definition des Verses hereingezogen, so Augustin de mus. III 2: scias a veteribus doctis (wie Varro) definitum et vocatum esse versum, qui duobus quasi membris constaret certa mensura et ratione coniunctis, und Victorinus II 2, 3: cola duo, quibus omnis versus constat.

So ist der daktylische Hexameter

arma virumque cano Troiae qui primus ab oris

éin Vers, der aus den beiden Gliedern

arma virumque cano
Troiae qui primus ab oris

besteht; ebenso ist der Priapeius

hunc lucum tibi dedico consecroque Priap

éin Vers, der die zwei Glieder

hunc lucum tibi dedico
consecroque Priape

zur Einheit verbindet. Drei Glieder hat der grosse asclepiadeische Vers

nullam, Vare, sacra | *vite prius* | *severis arborem*

wie ich in der Schrift durch vertikale Striche kenntlich gemacht habe.

152. Der grösste Vers oder, genauer gesagt, die grösste Periode besteht nach Augustin de mus. IV 17 aus vier Gliedern: circuitus minor esse non potest, quam qui duobus metris constat, nec esse maiorem voluerunt eo, qui usque ad quatuor membra

procedit; vgl. Demetrius de interpr. 16: τὸ ὑπὲρ τέτταρα κῶλα οὐκέτ᾿ ἂν ἐντὸς εἴη περιοδικῆς συμμετρίας, und Rufinus in Rhet. lat. ed. Halm p. 576, 34. Solch ein viergliederiger Vers (περίοδος τετράκωλος) steht z. B. bei Pindar P. IV 2

–́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – | –́ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ∧

στᾶμεν εὐίππου βασιλῆϊ Κυράνας ὄφρα κωμάζοντι σὺν Ἀρκεσίλᾳ.

Aber Pindar hat sogar einen noch grösseren, einen fünfgliederigen Vers in dem 1. pythischen Siegesgesang gedichtet:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – –

ἀενάου πυρὸς εὕδει δ᾿ ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετὸς ὠκεῖαν
πτέρυγ᾿ ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις.

Ja selbst über diese Grösse gehen die συστήματα ἐξ ὁμοίων noch hinaus, die ein alter Metriker, Victorinus I 13, auf 10 Metra oder 5 Kola sich ausdehnen lässt, die aber thatsächlich im jonischen und anapästischen Mass einen noch grösseren Umfang zuliessen.

153. Der Vers gilt somit den Alten als ein aus mehreren Theilen bestehendes Ganze. Die Theile jenes Ganzen heissen κῶλα oder *membra* und je nach der Anzahl dieser Theile heisst ein Vers περίοδος δίκωλος, τρίκωλος etc. Wir haben also hier dieselben Ausdrücke, die uns aus der Rhetorik oder Satzbaulehre geläufig sind; sicherlich aber hat nicht die Musik dieselben aus der Rhetorik entlehnt, sondern fand umgekehrt der Rhetor Thrasymachus, der nach Suidas zuerst die Lehre von den Perioden und Kolen in die Rhetorik einführte, jene Begriffe bereits ausgebildet in der Musik vor. Denn wie die Poesie älter als die Beredsamkeit ist, so hat sich auch früher eine Theorie der Vers- als der Redekunst entwickelt.

Auch der Name κόμμα, der so gewöhnlich in der Musik und Rhetorik mit κῶλον verbunden wird, weist auf rhythmisch-musikalische Verhältnisse hin. Unter κόμμα verstehen nämlich die Rhetoren ein kürzeres Kolon; speciell lassen sie dasselbe von 5 bis zu 7 Sylben (s. Anonym. in Rhet. gr. III 113 ed. Sp.) oder von 2 bis zu 3 Worten (s. Longin in Rhet. gr. III 309 ed. Sp.) reichen; das kann aber unmöglich der ursprüngliche Sinn von κόμμα d. i. *incisum* gewesen sein. Die etymologische Bedeutung tritt hingegen noch deutlich in der Rhythmik hervor, wo κόμμα ein unvollständiges, mitten im rhythmischen Gang abgeschnittenes Kolon bedeutet; s. Hephaestion p. 64: τὸ ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν, ἐὰν μὲν πλήρεις ἔχῃ τὰς συζυγίας, ἀκατάληκτόν ἐστι καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δέ τι ἐλλείπῃ, κόμμα· vgl. Quintilian IX 4, 122, Atilius p. 283, Victorinus I 13, 2, Pompeius p. 133.

Noch zwei Ausdrücke gebrauchen die Alten von den Theilen des

Verses: ἡμιcτίχιον und κομμάτιον. Hemistichion oder Hemimetron bedeutet Halbvers, und da die meisten Verse aus zwei Gliedern bestehen, so wird ἡμιcτίχιον identisch mit κῶλον gebraucht; s. Demetrius de interpr. 1: ἡ ποίηcιc διαιρεῖται τοῖc μέτροιc, οἷον ἡμιμέτροιc ἢ ἑξαμέτροιc. vgl. Victorinus I 13, 2, Bassus 9, 8. Κομμάτιον ist das Diminutivum von κόμμα und drückt bei gleicher Bedeutung (s. Dionysius de comp. verb. c. 26) nur entschiedener die Kleinheit der Reihe aus. In der Komödie bedeutet Kommation bekanntlich das lyrische, aus kleinen Verslein bestehende Prooimion der Parabase.

154. Für die einzelnen Kola einer Periode hat man schon früh mit Bezug auf ihre Stellung verschiedene Namen aufgebracht. In einem zweigliederigen Vers hiess das erste Glied das linke, ἀριcτερόν, das zweite das rechte, δεξιόν (s. Aristoteles, Metaph. N 6, Plotius p. 515, Victorinus III 4, 9), eine Benennung, die handgreiflicher Weise mit der Methode von der linken zur rechten zu schreiben zusammenhängt. Der lateinische Metriker Victorinus II 2, 40 unterscheidet drei nach ihrer Stellung verschiedene Glieder: κῶλα ἀρκτικά, τελικά, κοινά. Die κῶλα ἀρκτικά und τελικά heissen auch, wenn sie eine mehr selbständige Stellung vor und nach längeren Versen einnehmen, προῳδικά und ἐπῳδικά. Die lateinische Uebersetzung von κῶλον τελικόν ist clausula (s. Diomedes p. 485, 19, Isidor Origg. I 38, 24), doch wurde von den lateinischen Grammatikern clausula auch in dem allgemeinen Sinn von κῶλον überhaupt gebraucht, wesshalb Varro bei Rufinus I 6 eigens hervorhebt, dass eine Clausula auch einem System vorangehen könne.

155. Einen weiteren Unterschied weisen die Glieder eines Verses in Bezug auf die Form auf. Die einfachsten Perioden bestehen aus lauter gleichen Gliedern und haben davon den Namen cυcτήματα ἐξ ὁμοίων. Gewöhnlicher gehören die Glieder eines Verses wohl demselben Taktgeschlechte an, unterscheiden sich aber von einander durch die verschiedene Grösse, wie im jambischen Trimeter

⏑ – ⏑ – ⏓, – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

θεοὺc μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων

und in dem logaödischen Vers

– ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏑̲

εὐίππου ξένε τᾶcδε χώ|ραc ἵκου τὰ κράτιcτα γᾶc ἔπαυλα.

In der Lyrik können aber auch Kola, deren Füsse nicht gleich (κῶλα ὁμοειδῆ), sondern nur verwandt (κῶλα ὁμοιοειδῆ) sind, mit einander zu einer Periode verbunden werden. Unter

verwandten Füssen verstehe ich aber solche, die in Bezug auf Umfang und Percussion einander nahe stehen, wie kyklische Daktylen und Trochäen, Daktylen und Epitriten, Trochäen und Kretiker, Choriamben und Logaöden. Als Beispiele mögen folgende Verse dienen:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓

ἄγαγες Ἡσιόναν πείθων δάμαρτα κοινόλεκτρον (Aesch. Prom. 560).

–́ ⏑ – – – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

τέλλεται καὶ πιστὸν ὁρκίον μεγάλαις ἀρεταῖς (Pind. Ol. XII 7)

–́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –

οὐδέν ἐστι θηρίον γυναικὸς ἀμαχώτερον (Arist. Lys. 1014)

–́⏑ ⏑ — –⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ – ⏑ – –

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖσαι (Sappho).

Solche Verse nannten die Alten μέτρα ἐπισύνθετα (s. Heph. c. 15 schol. Heph. p. 201 W.) oder *metra coniuncta* (s. Victorinus III 3, 5) und reihten dieselben in die Kategorie der μέτρα ἀσυνάρτητα ein.

156. Eine dritte Verschiedenheit in der Gliederung der Verse ergibt sich aus der verschiedenen Weise, mit der die Glieder eines Verses zusammenstossen. Die Mehrzahl der Metra sind so gebaut, dass beim Zusammenstoss der Glieder keine Unterbrechung des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung eintritt. Dabei kann aber das Vorderglied ebenso gut mit dem Schlusse eines Fusses, als mitten in demselben schliessen, wie in

–́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ –

τῆδε πᾶς ἕπου, δίωκε καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏒

μῆνιν ἄειδε θέα Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.

Der Grund, wesshalb so oft das erste Kolon mitten im Takte schliesst, ist in den bereits oben erörterten Gesetzen des rhythmischen Satzschlusses zu suchen. Danach musste nämlich auch bei den Nebenschlüssen (subdistinctiones) der Schluss auf eine Länge als der vorzüglichere erscheinen, so dass z. B. im daktylischen Hexameter die Cäsur nach der Hebung eines Fusses vor allen anderen den Vorzug verdiente.

157. In der Lyrik stossen aber auch gar nicht selten die Glieder eines Verses so zusammen, dass der regelmässige Fortgang des Rhythmus wenigstens äusserlich eine Unterbrechung erleidet, wie in

⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
dum meus adsiduo luceat igne focus.

⏒ ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –, ⏒ ⏓ –⏑ ⏑ – ⏓
hunc lucum tibi dedico consecroque, Priape.

Diese Form des Periodenbaus war zunächst durch das Bedürfniss eines Ruhepunktes am Schlusse eines Kolon hervorgerufen worden. Bedurfte nämlich die Stimme schon am Schlusse jeder Syzygie eine Erholung, so hatte sie eine solche doppelt am Ende eines Kolon nöthig. Gleichwohl war in den gewöhnlichen Versen, wie im Hexameter und Trimeter, für das Ausruhen der Stimme kein Raum in der Textesgestaltung offen gelassen worden; es ward eben vorausgesetzt, dass der Vortragende jene kleine Pause noch in demselben Fusse durch rascheres Lesen der folgenden Sylben wieder einbringe. In dem Pentameter, dem Priapeius und ähnlichen Versen aber erhielt jene Pause auch einen Ausdruck in der Bildung des Verses. Es hiessen aber solche Verse, deren erstes Glied mitten im Verse schloss, ohne dass der Rest des Fusses durch den Auftakt des folgenden Kolon ergänzt wurde, μέτρα προκατάληκτα oder μέτρα δικατάληκτα, jenachdem das zweite Kolon akatalektisch oder katalektisch schloss.

Die Cäsur.

158. Die Glieder des Verses werden von einander geschieden durch die Cäsur. Die kleine Pause, welche zwischen die Glieder des Verses tritt, findet zunächst ihren Ausdruck im Wortschluss am Ende des ersten Gliedes. Der Wortschluss wird nicht selten unterstützt durch die Interpunction, wie in

ὣc φάτο δάκρυ χέων, τοῦ δ᾽ ἔκλυε Φοῖβοc ᾽Απόλλων,

manchmal aber auch geschwächt durch die Elision des der Cäsur unmittelbar vorausgehenden Vocals, wie in

ἢ νῦν δηθύνοντ᾽ ἢ ὕcτερον αὖτιc ἰόντα.

Bei den alten Grammatikern hiess jener Wortschluss διαίρεcιc, wenn er an das Ende eines Fusses fiel, τομή oder *caesura*, wenn er den Vers so theilte, dass der mittlere Fuss zum Theil dem ersten und zum Theil dem zweiten Kolon zufiel; s. Aristides de mus. p. 52 M. und Victorinus I 13. In dem trochäischen Tetrameter

⏒ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓, ⏒ ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
ἴcθι τοι καλῶc μὲν ἄν τοι | τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι

sollten also die Kola durch eine Diärese, in dem daktylischen Hexameter

– ⏕ – ⏕ –, ⏕ – ⏕ – ⏑⏑ – –

arma virumque cano, | *Troiae qui primus ab oris*

durch eine Cäsur von einander getrennt sein. Wir haben diese Scheidung von διαίρεσις und τομή als unwesentlich und verwirrend aufgegeben und nennen jeden einen Vers in Kola theilenden Wortschluss Cäsur.

159. Der Anfang des neuen Gliedes ist leicht und sicher in den prokatalektischen Versen zu bestimmen, da hier durch die Katalexis die Stelle, wo das erste Glied schliesst, genau angezeigt ist. Verwickelter stellt sich die Sachlage, wenn die Kola des Verses verschiedenen Rhythmengeschlechtern angehören. Von vornherein scheint es zwar hier natürlich zu sein, dass mit dem neuen Rhythmus auch das neue Kolon beginne; aber bei der Zerlegung eines Verses in Kola handelt es sich nicht blos um die Sylbe, auf die der erste Ictus im neuen Kolon zu fallen hat, sondern auch um den Punkt, wo der Stimme vor dem Beginne des neuen Laufes eine kleine Ruhe gegönnt ist. Dieser Punkt, der mit dem Worteinschnitt oder der Cäsur zusammenfällt, steht aber ganz gewöhnlich nicht unmittelbar vor dem ersten Fuss des neuen Kolon, sondern etwas weiter rückwärts mitten in dem vorausgehenden Fuss. Wenn nun dieser Punkt in zwei sich entsprechenden Versen, wie in Pind. P. IV 82 u. 151

οὐδὲ κομᾶν πλόκαμοι κερθέντες ᾤχοντ᾽ ἀγλαοί.
κοῦ με πονεῖ τεὸν οἶκον ταῦτα πορσύνοντ᾽ ἄγαν.

verschieden fällt, so kann man zweifeln, ob man trotzdem in den beiden Versen an der gleichen Stelle das erste Glied absetzen, oder vielmehr der Verschiedenheit der Cäsur Rechnung tragen soll; wesshalb ich in einem solchen Falle in dem Versschema und in dem Text nur die Icten, nicht auch die Cäsuren bezeichne:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ –

οὐδὲ κομᾶν πλόκαμοι κερθέντες ᾤχοντ᾽ ἀγλαοί.

Weittragender ist die andere Frage, ob denn überhaupt immer in solchen zusammengesetzten Versen mit dem neuen Rhythmus das neue Kolon beginne. In der Regel mag das allerdings der Fall sein; aber wir werden im speciellen Theile sehen, dass es zweifelhaft ist, wie man den archilochischen Vers des Horaz Od. I 4 zu theilen habe, ob

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑, –́ ⏑ – ⏑ – –

solvitur acris hiems grata vice | *veris et Favoni.*

oder

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

solvitur acris hiems | *grata vice veris et Favoni.*

160. In den gewöhnlichen Versen, dem Hexameter und Trimeter zumal, ist die Cäsur von geringerer Bedeutung, da in ihnen die Kraft des Ganzen überwiegt und den Werth der Gliederung in den Hintergrund drängt. Das drückt sich äusserlich darin aus, dass die Cäsur keine feste Stelle hat und nur ungefähr in die Mitte des Verses fällt. Auf solche Weise hat der daktylische Hexameter 4 Cäsuren:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

ὣϲ φάτο δακρυχέων, τοῦ δ᾽ ἔκλυε Φοῖβοϲ Ἀπόλλων.

–́ ⏖ – ⏖ – ⏑, ⏑ –́ ⏖ – ⏖ – –

ἀλλ᾽ ἀκέουϲα κάθηϲο, ἐμῷ δ᾽ ἐπιπείθεο μύθῳ.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏖ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –

ἕζετ᾽ ἔπειτ᾽ ἀπάνευθε νεῶν, μετὰ δ᾽ ἰὸν ἕηκεν.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ – –

ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρετε, ὦ ἴτε λαοί.

161. Die Verscäsur und die Gliederung der Perioden in Kola ist oft durch rhetorische Mittel noch stärker markirt, so durch die Anaphora in

πικροὺϲ ἐϲεῖδεϲ γάμουϲ,
πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν (Eur. Suppl. 833)
callidum senem | *callidis dolis* (Plaut. Bacch. 643)

durch Epiphora in

τί κάλλιον ἀρχομένοιϲιν | ἢ καταπαυομένοιϲιν (Pind. fr. 66)
omnibus probris | *improbis viris* (Plaut. Bacch. 620)

durch Anaphora und Epiphora in

δίεμαι μὲν χαρίϲαϲθαι
δίεμαι δ᾽ ἀντία φάϲθαι (Aesch. Pers. 700)

durch Wiederholung desselben Wortes am Schlusse des einen und im Anfange des anderen Kolon in

πατρὸϲ ὑπὲρ τοὐμοῦ μόνου ἄντομαι
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖϲ προϲορωμένα (Soph. Oed. C. 243)
flammeum cape laetus, huc,
huc veni niveo gerens (Catull. 61, 8).

162. Umgekehrt ist in lyrischen Gedichten öfters die Stelle

des Zusammenstosses der Glieder verwischt und nicht einmal durch Wortschluss gekennzeichnet, wie in

Πιcάτα παρὰ πατρὸc εὔ|δοξον Ἱπποδάμειαν (Pind. Ol. I 72).

Von einer solchen Zusammenkoppelung zweier Kola durch Wortgemeinsamkeit gebrauchten die alten Metriker den technischen Ausdruck τὰ κῶλα cυνῆπται. Dieselbe verstösst weniger gegen die Regel, wenn der Schluss des ersten Gliedes, wie in dem angeführten Vers des Pindar, mit der Fuge eines zusammengesetzten Wortes zusammenfällt; vergl. § 132.

163. Bezüglich des Wortschlusses am Ende eines Kolon folgten die verschiedenen Dichter bald strengeren, bald laxeren Grundsätzen. Am strengsten verfuhren die römischen Lyriker, voran Horaz, der die Cäsur selten vernachlässigte und darin der Vorgänger der Lyriker des Mittelalters und der Neuzeit geworden ist. Am häufigsten erlaubte sich Pindar die Kola durch dasselbe Wort zu verknüpfen, doch muss uns auch bei ihm eine Verstheilung verdächtig erscheinen, bei der die meisten der entsprechenden Verse gegen die Regel des Wortschlusses verfehlen würden.

Da ferner die alten Dichter auf fast pedantische Weise in den einzelnen Versgattungen die von den Erfindern aufgestellten Grundsätze befolgten, so kam es auch, dass in den verschiedenen Versen nicht die gleiche Strenge beobachtet wurde. So fällt in den anapästischen und daktylischen Systemen der Schluss der einzelnen Kola ganz regelmässig mit dem Schluss eines Wortes zusammen, nicht so in den trochäischen und jambischen. So galt es ferner als ein Fehler, wenn in dem daktylischen Pentameter das erste Kolon nicht mit einem Worte endigte, während in dem ganz ähnlich gebauten Εὐριπίδειον häufig, wie in Aesch. Eum. 1015

πάντεc οἱ κατὰ πτόλιν | δαίμονέc τε καὶ βροτοὶ
Παλλάδοc πόλιν νέμον|τεc· μετοικίαν δ᾽ ἐμὴν
εὐcεβοῦντεc οὔτι μέμ|ψεcθε cυμφορὰc βίου.

die Cäsur vernachlässigt wurde.

Endlich machte auch die Stellung der Glieder in der Periode einen Unterschied; in einer vielgliedrigen Periode werden nämlich nicht selten die beiden ersten und noch häufiger die beiden letzten Kola durch Wortgemeinsamkeit mit einander verbunden, wie in Aesch. Suppl. 101: πᾶν ἄπονον δαιμονίων·
θᾶccον ἄνω φρόνημά πωc
αὐτόθεν ἐξέπραξεν ἔμ-
παc ἑδράνων ἀφ᾽ ἁγνῶν.

Die Asynarteten.

164. Für den Vers- und Periodenbau galt es als allgemeine Regel, dass nur am Schluss des Verses eine grössere, die Freiheiten des Hiatus und der zweifelhaften Sylbe rechtfertigende Pause zulässig sei. Innerhalb des Verses verstiess ein Hiatus oder eine syll. anceps gegen das Gesetz. Gleichwohl erregte ein Hiatus in der Cäsur begreiflicher Weise geringeren Anstoss als an anderen Versstellen. Ja es gab sogar Verse, bei denen seit alter Zeit auf Grund der Autorität des Verserfinders die Zulassung der Freiheiten des Versschlusses in der Cäsur als legitim angesehen wurde. Es hiessen solche Verse bei den Alten στίχοι ἀσυνάρτητοι d. i. Zeilen, deren Glieder nicht zur vollen Einheit eines Verses verbunden sind. In Wahrheit haben wir in einem solchen Falle zwei eingliedrige Verse (περίοδοι μονόκωλοι), die nur der Raumersparniss wegen in eine Zeile zusammengeschrieben sind, etwas was auch die Definition des Hephästion c. 15 besagt: γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα, ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου. In der Regel gehören die Glieder der Asynarteten verschiedenen Rhythmengeschlechtern an, so dass schon desshalb eine vollständige Verschmelzung der Theile des Verses unmöglich war. Erfinder der Asynarteten war der parische Dichter Archilochus; nachgeahmt hat dieselben Horaz in seinen Epoden, indem er sich dabei dieselben Freiheiten wie sein griechisches Vorbild erlaubte:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ | ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

vincere mollitie amor Lycisci me tenet.

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

levare diris pectora sollicitudinibus.

Eine kurzgefasste Definition von den Asynarteten gibt Aristides, de mus. p. 56 M.: γίνεται δὲ ἐκ τούτων (i. e. δακτυλικῶν, ἀναπαιστικῶν, ἰαμβικῶν, τροχαϊκῶν, χοριαμβικῶν, ἀντισπαστικῶν, ἰωνικῶν, παιωνικῶν) τῶν αὐτῶν μὲν διπλασιαζομένων μέτρων σύνθετα, τῶν δ᾽ ἀνομοίων ἀσυνάρτητα· τούτων δὲ τὰ μὲν ἐκ δυοῖν μέτρων ἓν ἀποτελεῖ κῶλον, τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς, ἢ μέτρου καὶ τομῶν, ἢ ἐκ πασῶν τομῶν, ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου ἢ τομῶν καὶ μέτρου. Aus dieser Definition des Aristides könnte man schliessen, dass der Grammatiker den elegischen Pentameter zu den μέτρα σύνθετα, nicht zu den ἀσυνάρτητα zählte. Doch fasst derselbe an anderen Stellen p. 50 u. 52 das Wort σύνθετον in anderem Sinne (s. Caesar, de versibus asynartetis p. IX) und dehnt Victorinus III 3, 5 ausdrücklich den Begriff der Asynarteten auch auf diejenigen Metra aus, deren Glieder wohl zu dem gleichen

Rhythmengeschlecht gehören, aber so zusammenstossen, dass der Rhythmus eine Unterbrechung erleidet. Nur eine etymologische Umschreibung bietet Hephästion c. 15: γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα, ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου. Die ausführlichste Bestimmung über die μέτρα ἀσυνάρτητα und ἐπισύνθετα steht in dem Scholion zu dieser Stelle des Hephästion, das höchst wahrscheinlich auf Heliodor zurückgeht, da in demselben das παιωνικόν aus der Reihe der μέτρα πρωτότυπα ausgeschlossen ist: es lautet ἰστέον δὲ ὅτι ἀσυνάρτητα γίνεται τὰ πάντα ξδ'. τὰ γὰρ ὀκτὼ μέτρα τοῖς ὀκτὼ μέτροις, τοῦτ' ἔστιν ἑαυτοῖς, ἐπιπλεκόμενα, τὰ ξδ' ταῦτα γίνεται. ἀπὸ τῶν ἑξασήμων (i. e. ἰαμβικοῦ, τροχαϊκοῦ, χοριαμβικοῦ, ἀντισπαστικοῦ, ἰωνικοῦ ἀπὸ ἐλ., ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζ.) μὲν λς'· ἑξάκις γὰρ τὰ ς', λς'. τῶν δὲ τετρασήμων (i. e. δακτυλικοῦ, ἀναπαιστικοῦ) τέσσαρα. τὰ δὲ λεγόμενα ἐπισύνθετά εἰσιν κδ', ἃ καὶ αὐτά ἐστι τῶν ἀσυναρτήτων. Ἔτι καὶ θάτερον τρόπον· τούτων μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ, μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν· ὁμοιοειδῆ δὲ ὀκτώ, οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς ἢ ἐναλλάξ. ἐπισύνθετα δὲ κδ', ἀντιπαθῆ κδ', ὧν τὰ μὲν τῆς πρώτης ἀντιπαθείας, ὅσον μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ, τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας Wie an dieser Stelle das Wort ἐπισύνθετον zu verstehen ist, zeigt ein späteres Scholion p. 206 W., ἐπισύνθετον δὲ τὸ ἐκ διαφόρων ποδῶν συγκείμενον ἀσυμφώνων ἀλλήλοις κατὰ τὴν ποσότητα δισυλλάβων καὶ τρισυλλάβων. Vierundzwanzig μέτρα ἐπισύνθετα ergeben sich dadurch, dass das δακτυλικόν und ἀναπαιστικόν mit jedem der sechs πόδες ἑξάσημοι in zweifacher Aufeinanderfolge verbunden werden kann (δακτ. ἰαμβ., ἰαμβ. δακτ., ἀναπαιστ. ἰαμβ., ἰαμβ. ἀναπαιστ. κ. τ. λ.); die 24 ἀντιπαθῆ endlich umfassen die Verbindungen der widerstrebenden πόδες ἑξάσημοι, also der τροχ. χοριαμβ., χοριαμβ. τροχ., τροχ. ἀντισπαστ., ἀντισπαστ. τροχ., ἰαμβ. ἰων., ἰων. ἰαμβ., χοριαμβ. ἀντισπαστ., ἀντισπαστ. χοριαμβ., κτλ. Diese ganze Lehre des Heliodor, die Westphal wieder in unverdiente Ehren einzusetzen suchte, ist eine Ausgeburt rein theoretischer Speculation, die obendrein auf unvollständiger Grundlage aufgebaut ist. Denn der Metriker hat nicht gefragt, ob alle 64 Verbindungen, die sich aus der äusserlichen Multiplication von 8 >< 8 ergeben, auch thatsächlich vorkommen und sich durch Beispiele belegen lassen; er hat aber auch ausserdem die päonischen und logaödischen Kola mit ihren mannigfachen Verbindungen ganz und gar unberücksichtigt gelassen.

165. Bei den archilochischen Asynarteten war die Zulassung des Hiatus und der syll. anc. am Schlusse des ersten Kolon legitim. Ausnahmsweise finden sich aber die gleichen Freiheiten auch in anderen Versen. Bereits oben § 125 habe ich die Fälle aufgezählt, wo eine dreizeitige Länge am Schlusse eines Kolon durch eine Kürze ersetzt worden ist; ich füge hier noch Beispiele hinzu, wo an der gleichen Stelle statt einer einfachen Länge eine Kürze steht, wie in

λίμνας ἐπίβα τᾶς Δηλιάδος· | αἱμάξεις εἰ μὴ πείσει (Eur. Ion 167)
membra metu debilia | *sunt, animus timore* (Ter. Ad. 613)

(vgl. Aesch. Sept. 964, Soph. Phil. 857. 1179, Eur. Androm. 796, Ion 212. 685, Troad. 316, Herc. fur. 398), oder ein Hiatus im Zusammenstoss der Kola zugelassen ist, wie in

ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρετε, | ὦ ἴτε λαοί (Eur. fr. 775)
nam quom pugnabant maxume, | *ego tum fugiebam maxume* (Plaut. Amph. 199.)

vgl. Theognis 478. 1066, Soph. El. 1255, Oed. C. 1215, Eur. Phoen. 1498. Carm. popul. n. 30. Wie man bei näherer Betrachtung sieht, geben sich diese Fälle auch dadurch als Ausnahmen kund, dass fast durchweg die Freiheit des Hiatus und der syll. anc. an der starken Interpunction und der damit verbundenen Pause eine Entschuldigung hat.

166. An die asynartetisch gebauten Verse reihen sich die asynartetischen Perioden an, in denen gleichfalls am Ende eines Kolon die Freiheiten des Versschlusses ausnahmsweise zugelassen sind, wie in Eur. Ion 213

ἀμπίπυρον ὄβριμον ἐν Διός
ἐκηβόλοισι χερσίν

ebenso in Aesch. Choeph. 49. 627, Suppl. 135. 145, Pers. 110, Soph. Oed. R. 890, Eur. Herc. f. 398, Orest. 985. 1458, Androm. 796, El. 459, Ion 213, Arist. Eccl. 292, Pindar Ol. VI 28 u. 103, Pyth. III 6, IV 184, IX 114, XI 138, Nem. I 69, VI 20. Eine besondere Entschuldigung schien es gehabt zu haben, wenn in einer lyrischen Partie mit fortlaufendem Rhythmus ein jambischer Trimeter mit Hiatus oder syll. anc. schliesst, wie im Aias v. 424

ἐξερῶ μέγ', οἷον οὔτινα
Τροία στρατοῦ δέρχθη χθονὸς μολόντ' ἀπὸ
Ἑλλανίδος· τὰ νῦν δ' ἀτίμως
ὧδε πρόκειμαι.

ferner in Eur. Troad. 316, Suppl. 365, Iph. Taur. 843, Aristoph. Thesm. 985; vgl. Eur. Alc. 926, Suppl. 278.

Die Systeme.

167. Eine besondere Stellung nehmen unter den Perioden die περίοδοι ἢ συστήματα ἐξ ὁμοίων scil. ποδῶν καὶ κώλων ein. Für sie hat G. Hermann die einfachere Bezeichnung 'System' aufgebracht, die auch wir uns der Kürze halber aneignen, wiewohl σύστημα ganz dasselbe wie περίοδος bedeutet und desshalb

mit dem Worte System die charakteristische Eigenart derartiger Perioden nicht ausgedrückt ist. Man versteht aber unter System eine den Umfang eines Verses überschreitende Periode, welche aus lauter gleichen Füssen besteht, die hinwiederum zu gleichen Gliedern in der Art zusammengefasst sind, dass das letzte katalektisch schliesst und neben dem ganzen Kolon auch dessen Hälfte zulässig ist. So ist also die grosse Periode in dem Eingang der Parabase der Ritter des Aristophanes:

ἀλλ᾽ ἴθι χαίρων καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καί σε φυλάττοι
Ζεὺς ἀγοραῖος· καὶ νικήσας
αὖθις ἐκεῖθεν πάλιν ὡς ἡμᾶς
ἔλθοις στεφάνοις κατάπαστος

ein anapästisches System oder, genauer gesprochen, ein σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀναπαιστικὸν δεκάμετρον πεντάκωλον. Aber auch Perioden, die nur aus gleichen Gliedern, nicht auch aus ganz gleichen Füssen bestehen, wie die glykoneischen, verdienen den Namen System, wenn sie nach denselben Gesetzen wie die eigentlichen συστήματα ἐξ ὁμοίων gebaut sind.

Auch im Deutschen sind in systemartigen Strophen den Tetrapodien vereinzelte Dipodien beigemischt, wie in Goethe's Lied an Mignon:

Ueber Thal und Fluss getragen
ziehet rein der Sonne Wagen;
ach sie regt in ihrem Lauf
so wie deine, meine Schmerzen
tief im Herzen
immer Morgens wieder auf.

168. Die Systeme, auch wenn sie aus fünf und mehr doppelfüssigen Gliedern bestunden, hatten ganz die Bedeutung von Versen. Daraus folgte

1) dass in den daktylischen und anapästischen Systemen das Gesetz vocalis ante vocalem corripitur seine Geltung behielt, auch wenn der eine Vocal am Schlusse eines Kolon und der andere im Anfang des nächsten Kolon stund, wie in Sophokles Elektra v. 147—9:

ἀλλ᾽ ἐμέ γ᾽ ἁ στονόεσσ᾽ ἄραρεν φρένας,
ἃ Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται,
ὄρνις ὀτυζομένα, Διὸς ἄγγελος·

2) dass die Länge am Schlusse eines Kolon in 2 Kürzen aufgelöst werden durfte, wie in Arist. Thesm. 969—71:

πρόβαινε ποσὶ τὸν εὐλύραν

μέλπουcα καὶ τὴν τοξοφόρον
Ἄρτεμιν ἄναccαν ἁγνήν·

3) dass innerhalb des Systems keine grössere Pause zulässig war, dass also an dem Schlusse der einzelnen Kola weder eine syll. anc. noch ein Hiatus eintreffen durfte. Der kleine Ruhepunkt an dem Ende der einzelnen Kola fand nur darin seinen Ausdruck, dass mit dem Kolon in der Regel ein Wort schloss. Doch folgten auch in dieser Beziehung die verschiedenen Systeme verschiedenen Gesetzen: während Wortschluss in den anapästischen Systemen die unbedingte, in den daktylischen die fast ausnahmslose Regel bildet, reicht in den jambisch-trochäischen, namentlich aber in den jonischen und logaödischen Systemen nicht selten ein Wort von dem einen Kolon in das andere hinüber.

Die Unzulässigkeit der Freiheiten des Versschlusses, des Hiatus und der syll. anc. am Ende der einzelnen Glieder war Regel; ausnahmsweise sind dieselben aber doch hin und wieder, zumeist in daktylischen und logaödischen Systemen zugelassen worden, die syll. anc. in Soph. Philoct. 184. 1104. 1127, Oed. Col. 132, Eur. Iph. Taur. 125, Arist. Eccles. 292, der Hiatus in Soph. Phil. 1205, Oed. Col. 1215, Eur. Suppl. 277, Aristoph. Nub. 1306, Pac, 116, Lys. 479. An mehreren dieser Stellen aber findet die bezeichnete Freiheit an dem Personenwechsel, oder der Interpunction, oder endlich an der allzugrossen Ausdehnung des Systems einige Entschuldigung. Denn es ist leicht begreiflich, dass je mehr sich ein System über den Umfang der grössten Periode, also über 11 Metra oder Doppelfüsse (s. § 131), ausdehnte, desto grössere Selbständigkeit die einzelnen Kola erlangten.

169. War in einem System der Wortschluss eines Kolon vernachlässigt worden, so konnten auch die zwei Kola in eine Zeile zusammengeschrieben werden; wie z. B. Schneidewin im Oed. Col. 670—4 statt

τόνδ᾽ ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ᾽
ἁ λίγεια μινύρεται
θαμίζουcα μάλιcτ᾽ ἀη-
δὼν χλωραῖc ὑπὸ βάccαιc.

geschrieben hat:

τόνδ᾽ ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ᾽ ἁ λίγεια μινύρεται
θαμίζουcα μάλιcτ᾽ ἀηδὼν χλωραῖc ὑπὸ βάccαιc.

Dadurch erlangten die Systeme den Anschein von Versgruppen mit fortlaufendem Rhythmus, deren Abschluss durch die Katalexis des letzten Metrums bezeichnet war. Derartige Versgruppen finden sich häufig bei lateinischen Dichtern, namentlich bei Plau-

tus und Terenz, und werden seit Hermann mit dem Namen *numeri continuati* bezeichnet. Sie sind zweifelsohne aus den Systemen entstanden, unterscheiden sich aber von denselben dadurch, dass am Schlusse der einzelnen Zeilen trotz des ununterbrochenen Rhythmus die Freiheiten des Versschlusses zugelassen sind.

Terentianus v. 2071 gebraucht von Versen mit fortlaufendem Rhythmus den Ausdruck synaphia mit Bezug darauf, dass in den nach Weise griechischer Systeme gebauten Versgruppen auch einzelne Verse durch Vertheilung eines Wortes auf den Schluss und den Anfang zweier Verse zusammenhängen können. Offenbar hat auch Quintilian die numeri continuati im Auge, wenn er Inst orat. IX 4, 50 sagt: rhythmi quo modo coeperant currunt usque ad μεταβολήν, id est transitum ad aliud rhythmi genus.

Im Ganzen genommen halten sich die numeri continuati bezüglich ihrer Ausdehnung innerhalb der Grenzen der Systeme; da aber doch in ihnen am Schlusse der einzelnen Zeilen eine etwas längere, den Freiheiten des Versschlusses entsprechende Pause eintrat, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn uns auch zusammenhängende Verse von grösserer Ausdehnung, von 12—20 Dipodien, begegnen.

Die Perikopen.

170. Unter Perikope verstehen wir ein metrisches Ganze, das durch einen Hauptschluss abgerundet ist und aus mehreren zusammengehörigen Versen besteht, wie die sapphische Strophe:

ποικιλόθρον᾽ ἀθάνατ᾽ Ἀφροδίτα,
παῖ Δίος, δολοπλόκε, λίσσομαί σε,
μή μ᾽ ἄσαισι μήτ᾽ ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον.

– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
–⏑ ⏑ – –

Jede der vier Zeilen schliesst mit einer Pause ab, die gross genug ist, um einen Hiatus nicht anstössig erscheinen zu lassen. Insofern hat jede derselben den Charakter eines Verses; aber auf der anderen Seite haben dieselben doch nicht die volle Geltung der κατὰ στίχον gebrauchten Verse, indem sie nur Theile eines grösseren Ganzen sind, das durch den Hauptschluss des versus Adonius seine Abrundung erhält. Es nehmen also die Theile einer Perikope eine Mittelstellung ein zwischen den selbständigen Versen und den Gliedern einer Periode. Bei den Grammatikern heissen sie geradezu κῶλα, und auch die Dichter haben die Vers-

eigenschaft nicht durchweg strenge gewahrt, indem sie öfters den vorletzten Vers mit der Clausula durch Wortgemeinsamkeit verbanden. Ja ein römischer Dichter, Catull, hat sogar in der sapphischen Strophe alle Theile als reine Kola behandelt, indem er die Freiheit des Hiatus auf den Schluss der Strophe beschränkte und am Schlusse jeder Zeile Elision zuliess.

Gewiss würden wir auch in vielen Oden Pindars statt einer aus zwei Versen bestehenden Perikope eine mehrgliedrige Periode annehmen, wenn nicht bei der grossen Anzahl sich entsprechender Strophen die ein oder ein ander Mal am Ende der ersten Zeile zugelassene Freiheit des Versschlusses uns die Theilung in zwei Verse räthlicher erscheinen liesse. So scheinen in der ersten isthmischen Ode die Verse 4 und 5 eine einzige dreigliedrige Periode zu bilden, in der ein mittleres epitritisches Glied von zwei daktylischen in folgender Weise umschlossen ist

_́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _, ⏓ _́ ⏑ _ _ _́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _

Δᾶλος ἐν ᾧ κέχυμαι. τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς;

Da aber das erste Kolon in drei Strophen (vv. 4. 27. 38) mit einer grösseren Interpunction und einmal, in der vierten Antistrophe, auch mit einer syll. anceps abschliesst, so hat Boeckh mit gutem Recht statt einer Periode zwei Verse angenommen. Aber eine engere Zusammengehörigkeit der beiden Verse wird niemand bestreiten wollen, zumal eingliedrige selbständige Verse in den daktylo-epitritischen Gedichten zu den grössten Seltenheiten gehören; wir fassen desshalb die beiden Verse als Theile einer Perikope oder asynartetischen Periode, indem wir annehmen, dass am Schlusse des ersten Verses eine kleine Pause einzulegen sei.



Aehnlich wie in der ersten isthmischen Ode verhält sich die Sachlage in P. IX 6 (s. v. 114). Ol. VI 5—6. VII 2—4. VIII 5, und vermuthlich noch weit öfter würden die langen Verse im Schneidewinischen Sophokles sich in zweitheilige Perikopen verwandeln, wenn bei den Dramatikern eine gleich grosse Zahl von correspondirenden Strophen vorläge.

171. Die alten Metriker kennen den von uns aufgestellten Unterschied von Periode und Perikope nicht, und bezeichnen desshalb auch die Strophe, wiewohl dieselbe fast immer aus mehreren Versen besteht, als eine Periode (s. Dionysius de comp. verb. XIX p. 262 ed. Sch., Victorinus I 13, 7. 16, 4 u. 9. IV 3, 33, Planudes in Rhet. gr. ed. Walz t. V p. 510, Schol. Pind. Ol. I 1). In der That ist die Grenzlinie zwischen beiden Begriffen schwer zu ziehen, und scheinen selbst die classischen Dichter der Griechen in der Strophenanlage nicht strenge zwischen Kolon und Vers geschieden zu haben. Aber auf der anderen Seite gibt es doch auch rhythmische Compositionen, bei denen die Zerlegung des Ganzen in mehrere Verse, der einzelnen Verse in je

2 Kola, der einzelnen Kola in je 2 Doppelfüsse mit aller Bestimmtheit durchgeführt werden kann, wie in Plautus Capt. IV 1, 2 ff.

máximas opímitates | *ópiperas offérs mihi* ||
laudém, lucrum, ludúm, iocum, | *festívitatem, férias,* ||
pompám, penum, potátiones, | *sáturitatem, gaúdium.* ||
néc quoiquam homini súpplicare | *núnciam certúmst mihi:* ||
nam vél prodesse amíco possum | *vél inimicum pérdere.* ||
ita híc me amoenitáte amoena | *amoénus oneravít dies.* ||
síne sacris herédítatem | *sum áptus ecfertíssumam.* ||

Solche aus mehreren Versen bestehende Gruppen verdienen aber durch einen eigenen Namen von den aus mehreren kleineren Gliedern aufgebauten Perioden unterschieden zu werden.

Der Ausdruck περικοπή kommt bereits bei den alten Schriftstellern im metrischen Sinne vor, doch war seine Bedeutung keineswegs genau abgegrenzt. Während nämlich Longin in Rhet. gr. I 309 ed. Sp. die Perikope der Periode unterordnet, lässt umgekehrt Hephästion p. 62. 69. 75 W. und Victorinus I 16, 10 eine Perikope aus mehreren Perioden bestehen. Nach Hephästion bilden so Strophe, Antistrophe und Epode zusammen eine περικοπή τριαδική, aber gerade diese dreitheilige Gruppe heisst bei Atilius 295, 9 hinwiederum Periode. Wie die Alten die Worte περίοδος und περικοπή mit einander verwechselten, gerade so schwankten sie auch in der Bezeichnung der Theile einer Perikope. Wenn sie nämlich die zweitheilige Perikope δίστιχον, die viertheilige τετράστιχον nennen, so sollte man erwarten, dass sie die einzelnen Theile στίχους, nicht κῶλα nannten, die Scholiasten aber lassen regelmässig die Strophe in so und so viele Kola zerfallen, auch wenn einzelne davon den Umfang eines zusammengesetzten Fusses überschreiten und die Bedeutung von Versen haben. Nicht übel nennt Atilius die Theile eines Verses κόμματα, die einer Perikope κῶλα.

172. Der Bau der Perikopen zeigt eine ähnliche Mannigfaltigkeit wie der der Verse und Perioden. Am kunstlosesten erscheint er in den numeri continuati, oder denjenigen Versgruppen, in denen der gleiche Rhythmus ohne Unterbrechung fortgeht. Kunstvollere Formen ergeben sich durch die Vereinigung von Versen verschiedener Grösse und verschiedener Form. Ein leichteres Verständniss der verschiedenen Compositionsformen kann aber erst nach der speciellen Behandlung der einzelnen Metra gewonnen werden, wesshalb ich auf dieselben in dem dritten Theile des Werkes zurückkommen werde.

Das Verhältniss der metrischen Theile zu den Sinntheilen.

173. Ehe wir zum speciellen Theile der Metrik übergehen, müssen wir noch zwei Punkte berühren, erstens das Verhältniss der metrischen Theile zu den Theilen des Sinns, und zweitens die Bezeichnung der metrischen Gliederung in und durch die Schrift.

Was den ersten Punkt anbelangt, so sollte man bei der Verwandtschaft der metrischen Begriffe κῶλον, κόμμα, περίοδος mit den gleichnamigen rhetorischen von vornherein erwarten, dass beide sich in den poetischen Werken deckten. Es ist dieses auch im grossen Ganzen, namentlich in der älteren Poesie der Fall, aber zu keiner Zeit haben sich die Dichter derart gebunden, dass sie jene Entsprechung der Theile des Metrums und der Theile des Sinns als gesetzmässige Forderung der Kunst ansahen.

174. Zunächst erwartet man, dass jede Strophe und jedes System mit einem Punkt oder doch mit einer starken Interpunction abschliesse. Daran haben auch die Dichter als Regel festgehalten, jedoch sind der Abweichungen von der Regel nicht wenige. So wagt Horaz Od. I 4

Et malus celeri saucius Africo
antennaeque gemunt ac sine funibus
vix durare carinae
possunt imperiosius
Aequor, non tibi sunt

das Object von seinem Verbum loszureissen, und bricht auch in Od. I 2, 48. 15, 4. 16. 24. II 11, 4. 16. II 16, 36. III 4, 12. IV 15, 4. 8 die Strophe mitten im Satze ab. Und darin dürfen wir nicht etwa eine Nachlässigkeit des römischen Dichters erblicken; auch die classischen Dichter der Griechen gingen ähnlichen Disharmonien zwischen Strophenschluss und Satzschluss nicht aus dem Wege, wie ausser Pindar, der sich am wenigsten in seinem kühnen Versbau an die rhetorischen Verhältnisse hielt, Aeschylus in den Schutzflehenden v. 5, Sophokles im Philoktet v. 1089, Euripides im Hippolytus v. 130, Rhesus v. 350, Aristophanes in den Fröschen v. 537 und im Frieden v. 1170.

Oft ist nur ein einziges Wort aus dem Satze der vorangehenden Strophe in den Anfang der folgenden herübergezogen,

um demselben in dieser hervorragenden Stellung mehr Nachdruck zu verleihen, wie in Pindar Ol. I 102, II 16, III 6, VI 50 u. 57, VII 51, IX 49, X 55, P. I 33, II 73, XI 22, XII 16, N. IV 41, XI 43, I. III 37, IV 24, V 35, Aesch. Agam. 67 u. 238, Eur. Alc. 83, Phoen. 230.

175. Mit jedem Vers einen Satz zu schliessen war von vornherein bei dem Missverhältniss, das zwischen der Grösse der Sätze und Verse herrschte, nicht leicht durchführbar. Es haben daher die Dichter nur darauf gesehen, dass nicht aufs engste mit dem folgenden Wort zusammenhängende Wörtchen, wie namentlich Präpositionen, Artikel, oder die Partikeln ὤ, καί, ἤ an den Schluss, und keine enklitische Wörter in den Anfang eines Verses zu stehen kamen. Im übrigen macht sich ein unverkennbarer Unterschied zwischen verschiedenen Versarten geltend: lange Perioden und anapästische Tetrameter schliessen in der Regel mit einer vollen Interpunction; am meisten hängen hingegen jambische Trimeter auch in Bezug auf den Sinn miteinander zusammen. Aus naheliegenden Gründen sind auch diejenigen Verse, die keine volle Selbständigkeit haben, sondern nur Theile einer Perikope bilden, weniger scharf von einander getrennt; so konnte Horaz Od. I 9, 13. II 13, 23. III 26, 9. 27, 22. 29, 7 *et* an den Schluss eines Verses der sapphischen und alkäischen Strophe setzen (vgl. Hor. Od. III 29, 46, Soph. Oed. Col. 684), Euripides in der Elektra v. 459 die Präposition von ihrem Casus losreissen (vgl. Soph. Aias 425, Trach. 510, Phil. 184, Oed. Col. 1068), Sophokles in der Antigone v. 594 den Schlussvocal eines Verses elidiren, und Pindar so oft grammatisch eng zusammenhängende Worte durch den Versschluss auseinanderreissen. Siehe über diese halbverbundenen Verse C. Lachmann, de choricis systematis trag. graec. I 9.

Auch absichtlich sehen wir einige Mal das einzige Schlusswort eines Satzes in den folgenden Vers hinübergezogen, wie im Eingang der Iliade A 51

αὐτὰρ ἔπειτ᾽ αὐτοῖσι βέλος ἐχεπευκὲς ἐφιείς
βάλλ᾽· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί,

wo die Wirkung des todbringenden Göttergeschosses im ganzen folgenden Verse gewisser Massen noch nachzittert; vgl. Catull. 64, 139.

176. Am wenigsten sahen die Dichter bei den Gliedern einer Periode auf Uebereinstimmung der Theile des Metrums und des

Sinnes; hervorgehoben wurde dieses bereits von dem Rhetor Dionysius von Halicarnass, der in der Schrift de comp. verb. c. 22 bei Zerlegung eines pindarischen Dithyrambus bemerkt: κῶλα δέ με δέξαι νυνὶ λέγειν, οὐχ οἷς Ἀριστοφάνης ἢ τῶν ἄλλων τις μετρικῶν διεκόσμησε τὰς ᾠδάς, ἀλλ' οἷς ἡ φύσις ἀξιοῖ διαιρεῖν τὸν λόγον καὶ ῥητόρων παῖδες τὰς περιόδους διαιροῦσιν. Den stärksten Ausdruck fand jene Disharmonie darin, dass in Liedern, welche zum Gesange bestimmt waren, namentlich in den pindarischen Oden, häufig das Kolon nicht einmal mit einem Wortschluss endigt. Gerechten Anstoss aber muss es erregen, dass einige Mal sogar bei dem Uebergang einer Periode zu einer anderen der Schlussvocal des letzten Kolon der ersten Periode Elision erleidet; vgl. oben § 132.

177. Sehr wenig Beachtung fand auch der Personenwechsel bei der metrischen Gliederung. Zwar bei Aeschylus wechselt nur an éiner Stelle, Prom. 980, mitten im Trimeter die Person; aber schon bei Sophokles theilen sich nicht blos häufig zwei, ja drei Personen in einen Vers, sondern werden auch die Kola, ja selbst die Syzygien nicht selten vom Personenwechsel durchschnitten, wie in Soph. Phil. 1402

ΝΕ. εἰ δοκεῖ στείχωμεν. ΦΙ. ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος

und ähnlich in Phil. 589, Eur. Iph. Aul. 1460, Orest. 1240, Arist. Ach. 801 u. 911, Nub. 466, Av. 412 u. 1651. In einer parodischen Stelle der Frösche v. 1323 beginnt sogar mit dem letzten Worte eines Glykoneion eine neue Rede

ΑΙ. ὁρᾷς τὸν πόδα τοῦτον; ΔΙ. ὁρῶ.
ΑΙ. τί δαί; τοῦτον ὁρᾷς; ΔΙ. ὁρῶ.

Aber nur zweimal, Ach. 1023 u. Plut. 838, scheint sich Aristophanes die Freiheit genommen zu haben, die beiden durch Auflösung einer Länge entstandenen Kürzen durch Personenwechsel zu trennen:

ΔΙ. πόθεν; ΓΕ. ἀπὸ Φυλῆς ἔλαβον οἱ Βοιώτιοι.
ΚΑ. καὶ καταγέλων δ', εὖ οἶδ' ὅτι. ΔΙ. κομιδῇ μὲν οὖν.

Denn die drei anderen Trimeter, Pac. 847. Lys. 162. Eccl. 1037, wo eine ähnliche Freiheit vorzukommen scheint, sind verderbt, und in den Vögeln v. 108

ποδαπὼ τὸ γένος; ΕΥ. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί

lässt sich so theilen, dass der dritte Fuss mit ὅθεν beginnt. Unbedenklicher haben die lateinischen Komiker Personenwechsel

nach der ersten der beiden durch Auflösung entstandenen Kürzen eintreten lassen, wenn auf die aufgelöste Länge ein reiner Jambus folgte, wie Plautus Men. 956

húnc ad me feránt. SE. iam ego illic fáxo erit. MED. abeó. SE. vale.

Die Aechtheit der Ueberlieferung der angeführten Stelle aus den Acharnern und dem Plutus möchte ich nicht bezweifeln, glaube aber, dass in denselben nur scheinbar der erste Fuss durch einen Tribrachys, der zweite durch einen Jambus gebildet ist. Dem Publicum, das den Vers hörte und nicht auf dem Papier zergliederte, wird sicher die Pause nach πόθεν deutlich genug ins Gehör gefallen sein, so dass ihm der zweite Fuss aus einem kyklischen Anapäst, der erste aus einem Pyrrichius und einer kleinen Pause zu bestehen schien. Das gleiche gilt von Versen, wie

πῶϲ γάρ; ὅτε δὴ πρῶτον μὲν αὐτὸν γενόμενον (Ran. 1189)

wo gleichfalls nur dem Schema nach die erste Dipodie aus einem Daktylus und einem Jambus ◡̄ ◡́◡ ◡ –́ besteht, in der That aber in folgender Weise sich dem Hörenden darstellte ◡̄ ◡́ ∧ ◡ ◡ –́

H. Buchholtz, der in seinem Buche, Priscae latinitatis origines III 2, die Gesetze, welche die alten Dichter bei dem Personenwechsel beobachteten, einer sehr eingehenden Untersuchung unterzogen hat, behauptet, dass auch bei den römischen Bühnendichtern nie zwei eine Länge vertretende Kürzen durch Personenwechsel auseinandergerissen worden seien, dass vielmehr in Fällen, wo ein solches geschehen zu sein scheint, die kurze Schlusssylbe, wie das *it* in dem oben citirten Verse der Menächmen gelängt worden sei oder vielmehr die ursprüngliche Geltung einer Länge wieder angenommen habe. Für das Gehör mag das seine Richtigkeit haben, aber für das Versschema wollte gewiss Plautus sogut wie Aristophanes die Schlusssylbe als eine Kürze angesehen wissen, welche mit der Anfangssylbe des folgenden Wortes eine Länge vertrete.

Der Ausdruck der metrischen Gliederung in der Schrift.

178. Die gewöhnlichen Metra, der daktylische Hexameter, der jambische Trimeter, der trochäische und anapästische Tetrameter, wurden von jeher getrennt in je eine Zeile geschrieben und haben von dieser Schreibung den Namen ϲτίχουϲ, *versus* erhalten. Eine Bezeichnung der Glieder dieser Verse fand nicht statt und war auch kaum nöthig, zumal bei den beiden Hauptversen, dem daktylischen Hexameter und jambischen Trimeter, in denen die Bedeutung der Kola eine sehr untergeordnete war und der Begriff des Verses allbeherrschend über den Theilen stand. Schwierigkeiten für die Schreibung erhoben sich erst in der lyrischen Poesie, als einerseits die Kola eine bedeutsamere, selbständigere Stellung gewannen, andererseits die Verse

so ungleich gebaut wurden, dass einige schlechterdings nicht in éine Zeile untergebracht werden konnten. In Folge dessen scheint früh ein Schwanken bei den Dichtern selbst eingetreten zu sein, indem sie bald kleinere Verse, namentlich zweigliedrige choriambische und jonische Tetrameter, Jambelegen, Aynarteten ungesondert in eine Zeile schrieben und kurze Epodika und Proodika mit dem nächsten Kolon zu einem Verse verbanden, bald längere Perioden und Systeme in einzelne Kola auflösten oder auf mehrere Zeilen von je zwei bis drei Glieder vertheilten. Als dann in der alexandrinischen Zeit die Grammatiker revidirte Textesausgaben der Classiker besorgten, versuchten sie die Kolometrie in den lyrischen Gedichten durchzuführen und mit Consequenz die Kola in getrennte Zeilen zu schreiben. Ein weites Feld für diese Thätigkeit boten besonders die Gedichte der dorischen Lyrik und die Cantica der Dramatiker; unter andern war es Aristophanes von Byzanz, der nach Dionysius de comp. verb. c. 22 die Gesänge Pindars in ihre Kola zerlegte. Die Methode der Grammatiker empfahl sich in verschiedener Beziehung, namentlich auch in kalligraphischer, da durch sie eine gewisse Gleichmässigkeit der Zeilen herbeigeführt wurde. Leider blieb die Ausführung weit hinter dem guten Willen zurück, theils in Folge der sachlichen Schwierigkeiten, die eine consequente Durchführung des Princips namentlich bei den μέτρα ἐπισύνθετα nicht gestatteten, theils wegen der Nachlässigkeit der Grammatiker, welche die alten Melodienbücher bei ihrer Analyse nicht benützt zu haben scheinen. Auf diese Annahme führt uns nämlich die Gestalt der Texte, wie sie uns in den Handschriften Pindars und der Dramatiker vorliegen. Denn die Fehler dieser Handschriften und der alten metrischen Scholien müssen in der Hauptsache auf die alexandrinischen Grammatiker zurückgeführt werden, die zuerst kolometrische Ausgaben der Lyriker besorgt hatten. Auch auf dem Gebiete der älteren lateinischen Literatur entfalteten die Grammatiker eine ähnliche Thätigkeit, indem sie z. B. die Verse in den lyrischen Partien des Plautus in Kola zerlegten; doch verfuhren auch sie dabei mit wenig Consequenz, und dass sie obendrein häufig zwiespaltiger Meinung waren, davon zeugen die Abweichungen des Mailänder Palimpsest von den übrigen Plautushandschriften in Bezug auf die Verstheilung.

Ein neues Anzeichen der Art, wie die Dichter selbst die Verse abgetheilt wissen wollten, hat unlängst Oeri in der scharfsinnigen Abhand-

lung, die Responsion bei Aristophanes in Jahrb. f. Ph. 1870 S. 353 ff. zu finden gesucht. Indem er nämlich nachwies, dass sich bei dem Komiker öfters symmetrische Scenen durch die gleiche Verszahl entsprechen, von denen die eine aus lauter Trimetern, die zweite zum Theil aus Trimetern, zum Theil aus lyrischen Versen und Kolen besteht, gelangte er S. 371 zu dem Schluss, dass die katalektischen anapästischen Tripodien und akatalektischen Dimeter in besondere Zeilen geschrieben waren, dass hingegen die beiden Kola in den Vögeln 1313 f.

ταχὺ δὴ πολυάνορα τὰν πόλιν | καλεῖ τις ἀνθρώπων

und ebend. v. 1325 f.

φερέτω κάλαθον ταχύ τις πτερῶν, | cὺ δ' αὖθις ἐξόρμα

nur je einen Vers bildeten.

179. Zur Kennzeichnung der grösseren metrischen Gruppen wandten die Grammatiker in ihren Ausgaben eigene Zeichen an, die indess nicht in allen Schulen und in allen Dichtungsarten die gleichen waren. Ueber den Gebrauch derselben belehren uns die metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes und das Kapitel des Hephästion περὶ cημείων. Danach bezeichneten die Grammatiker mit der Paragraphos — den Schluss der einzelnen Strophen und Systeme, mit der Koronis ⌞ das Ende eines Melos oder einer triadischen Perikope bei den Lyrikern, mit der Diple > den Uebergang zu einer metrisch verschiedenen Partie im Drama, mit dem Asteriskos ⁜ den gleichen Uebergang in der Lyrik, mit der doppelten Diple >> den Beginn der Antistrophe im Drama. In dem eben angegebenen Sinn ward nach Heliodor die einfache und doppelte Diple in dem Texte des Aristophanes angewandt; in anderen Dramen bezeichnete nach Hephästion die einwärts gewandte Diple (διπλῆ ἔcω νενευκυῖα) verbunden mit der Paragraphos, dass eine respondirende Strophe, die auswärts gewandte Diple, dass eine verschiedene Strophe nachfolgte. Ausserdem pflegten die Schreiber der Handschriften durch Einrücken (εἴcθεcις), Ausrücken (ἔκθεcις), weiteres Einrücken (ἐπείcθεcις), weiteres Ausrücken (ἐπέκθεcις), theilweises Ausrücken (παρέκθεcις) die Kola der Cantica und die Verse des Dialoges, und unter diesen hinwiederum die kürzeren und längeren Verse von einander zu unterscheiden. Ich habe hiermit nur in Kürze die Hauptpunkte der antiken Kolometrie zusammengestellt, die näheren Auseinandersetzungen und Begründungen geben meine Abhandlungen über die metrische Ueberlieferung der pindarischen Oden (Abhandlungen d. b. Akad. I. Cl. 11. Bd.) und über den Werth der überlieferten Kolometrie in den griechischen Dramen (Sitzb. d. b.

Ak. v. J. 1871 S. 603—50), so wie die Schriften von Thiemann, Heliodori colometriae Aristophaneae relliquiae, und von Hense, Heliodoreische Untersuchungen.

180. Durch die bezeichnete Schreibweise der alexandrinischen Grammatiker sind die Verse und Perioden in den lyrischen Gedichten völlig verwischt worden. Nach der Gestalt, in der uns die Strophen Pindars und der Dramatiker überliefert sind, sollte man glauben, die einzelnen Strophen bestünden nur aus einer Anzahl gleichwerthiger Kola, von einem Vers, einer Periode oder einer Perikope sei darin keine Rede. Eine unserer Hauptaufgaben muss daher darin bestehen, die einzelnen Kola der Ueberlieferung wieder zu Versen zusammenzufassen und die nähere Zusammengehörigkeit mehrerer Verse nachzuweisen. Im Pindar sind durch Boeckhs glänzenden Scharfsinn die Verse wieder durchweg hergestellt und mit solcher Sicherheit hergestellt, dass nur äusserst selten ein Zweifel an der Richtigkeit der Restitution obwalten kann. In den Dramatikern haben namentlich Canter im 16ten und G. Hermann in unserem Jahrhundert viel für eine richtigere Abtheilung der Kola geleistet, und haben in neuerer Zeit Dindorf, Schneidewin, Weil, H. Schmidt, M. Schmidt, Brambach u. a. auch die Verse und Perioden wiederherzustellen sich bemüht. Doch stiess hier die Herstellung der grösseren metrischen Theile auf ungleich erheblichere Schwierigkeiten, weil die Anhaltspunkte, welche bei Pindar die grosse Anzahl der respondirenden Strophen bietet, bei den Dramatikern, bei denen selten mehr als zwei Strophen sich entsprechen, zum grossen Theil fehlen. Es gehen desshalb auch die Versuche der verschiedenen Gelehrten oft weit auseinander, und wenn auch in manchen Fällen die Verkehrtheit der aufgestellten Restitution erwiesen werden kann, so bleiben doch viele andere Stellen, wo wir über eine blosse Wahrscheinlichkeit nicht hinauskommen.

181. Am schwierigsten ist der Nachweis, welche Verse innerhalb einer Strophe wieder grössere Gruppen oder Perikopen bilden; auch diese haben H. Schmidt in den Kunstformen der griechischen Poesie, Brambach in den Sophokleischen Gesängen, M. Schmidt in Pindars Siegesgesängen und in dem Aufsatz über die Taktmasse einiger olympischen Oden Pindars (s. Sitzb. d. b. Akad. v. J. 1872) abzutheilen versucht, aber mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Namentlich verstossen die Versuche H. Schmidts, die sich auf neu ausgedachte Gesetze der Eurythmie stützen, so

oft gegen die einfachsten Regeln des Periodenbaus, dass sie das Gebäude der Eurythmie selbst als ein trügerisches Kartenhaus erscheinen lassen. Ueberhaupt aber glaube ich nicht, dass es überall möglich ist, die grösseren Strophen in Perikopen, diese in Verse, und diese wieder in Kola zu zerlegen; namentlich bei den Gedichten Pindars scheint man sich meistens mit der Zerlegung der Strophen in Verse und der Verse in Kola begnügen zu müssen; ja selbst die Vermuthung möchte ich nicht abweisen, dass bei Pindar mit den veränderten Satzverhältnissen in den einzelnen Strophen auch eine Verschiebung der Gruppen verbunden war. Ich habe daher auch auf eine durchgängige Zerlegung der grossen Strophen in Perikopen verzichtet und nur hie und da, wo im Rhythmus und im Sinne sichere Anhaltspunkte geboten waren, die Zusammenfassung mehrerer Verse zu einer Gruppe in den Schematen angedeutet.

182. Was schliesslich die Schreibung der lyrischen Gesänge anbetrifft, so sollen durch dieselbe jedenfalls die Verse und Kola bezeichnet werden. Denn das Verfahren Boeckhs, der im Texte Pindars nur die Verse abtheilte ohne die Kola anzudeuten, leidet an der gleichen Einseitigkeit wie das der alten Grammatiker. Jene hatten gleichsam nur die Kommata, nicht auch die Punkte gesetzt, Boeckh tilgte die Kommata und setzte nur die Punkte. Wir halten, um der doppelten Anforderung zu genügen, ein vierfaches Verfahren ein. Entweder schreiben wir die Periode in so viele Zeilen, als sie Glieder hat, und kennzeichnen dann entweder den Anfang der Periode durch Ausrücken des ersten Gliedes:

ἀκτὶς ἀελίου τὸ κάλ-
 λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
 Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,

oder den Schluss durch Einrücken des letzten Gliedes:

γᾶ καὶ παννύχιος σελά-
να καὶ λαμπρόταται θεοῦ
 φαεσιμβρότου αὐγαί.

Oder wir schreiben die ganze Periode in eine Zeile und bezeichnen dann die Kola entweder durch vertikale Striche, wie

ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ | χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ,

oder durch Punkte unter den von den Haupticten getroffenen Vocalen, wie

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ.

Die Gründe, wesshalb wir die Gliederung der Verse und Perioden auf mehrfache Weise bezeichnen, liegen in der Natur der Sache. Kleine Verse und namentlich solche mit kurzer Clausula würden durch Trennung der einzelnen Theile zu sehr zerstückelt werden; grosse Perioden hingegen und Systeme lassen sich nicht in eine Zeile zusammendrängen und werden daher am einfachsten so geschrieben, dass auf jedes Kolon eine Zeile kommt. Ferner lassen sich in denjenigen Versen, in denen die Theile in Folge der Unterbrechung des rhythmischen Ganges scharf und bestimmt geschieden sind, die Kola leicht durch Absätze oder vertikale Striche von einander sondern, während in anderen Versen, in denen nur die Haupticten fest stehen, die Cäsuren aber veränderlich sind, die Bezeichnung der Icten vor der Trennung der Kola den Vorzug verdient.

ZWEITER THEIL.

SPECIELLE METRIK.

Erstes Kapitel.

Das daktylische Versmass.

Der Daktylus.

183. Der Daktylus gehört zu dem gleichen Rhythmengeschlecht und hat von Hause aus die Form – ⏑ ⏑ Die beiden Kürzen können in eine Länge zusammengezogen werden, und der Fuss erhält dann den Namen σπονδεῖος – – Eine Auflösung der den Ictus tragenden Länge war bei diesem Fuss, der die alten Gesetze des griechischen Rhythmus am strengsten bewahrte, nicht gestattet. Von der Regel findet sich in den gewöhnlichen daktylischen Versen gar keine Ausnahme, nur einige wenige in den logaödischen und choriambischen Versmassen der Lyrik, so bei Pindar Isth. III 63 ἔρνεϊ Τελεσιάδα – ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ –, ferner in Pind. Nem. VII 70, Pyth. IX 9 u. 41, Soph. Ant. 796, Oed. C. 186, Eur. El. 126, Andr. 490, Arist. Av. 1754.

An mehreren der angeführten Stellen, wie namentlich in Soph. Ant. 796 u. Eur. Andr. 490 wird die Richtigkeit der Ueberlieferung mit gutem Grunde angezweifelt. Den Vers aus Eur. Troad. 841 habe ich gar nicht angeführt, da hier mit aller Sicherheit die regelmässigen Formen hergestellt sind. Auch die Stelle im Aias v. 404 ὀλέθριον αἰκίζει scheint corrupt zu sein und muss obendrein dochmisch, nicht daktylisch gemessen werden. In den Versen Soph. Oed. C. 186

τέτροφεν ἄφιλον ἀποστυγεῖν

und Eur. Bacch. 106

βρύετε βρύετε χλοήρει

kann durch jambische Messung der Schwierigkeit aus dem Wege gegangen werden.

In missverstandener Nachahmung des Homer scheint Ennius Verse mit beginnendem Proceleusmaticus gedichtet zu haben. Mir wenigstens bleibt es nach den verschiedenen Controversen immer noch das wahrscheinlichste, dass die beiden Verse

Capitibu' nutantis pinos rectosque cupressos
Melanuram turdum merulamque umbramque marinam

Hexameter sind und dass in ihnen die erste Länge in zwei Kürzen aufgelöst ist. Ueber die Auflösung der ersten Länge des Choriambus bei

jüngeren lateinischen Dichtern, bei Terentianus und Septimius, siehe Victorinus II 6, 3 und L. Müller de re metr. poet. latin. p. 161. Ganz verkehrt aber hat der lateinische Metriker Iuba nach Plotius p. 546 in den Versen des Vergil

Arietat in muros et duros obiice postes (Aen. XI 890)
Genua labant, gelidus concrevit frigore sanguis (Aen. XII 905)
Inclusere cavi et nigra nemus abiete cingunt (Aen. VIII 599)

daktylische Füsse mit aufgelöster Länge gefunden, da vielmehr in *arietat, abiete* das *i*, in *genua* das *u* consonantische Natur angenommen hat.

184. Der daktylische Rhythmus hat im allgemeinen den Charakter des Würdevollen und Erhabenen, das sich von leidenschaftlicher Aufregung wie von alltäglicher Niedrigkeit gleich weit entfernt hält. Dieser Charakter liegt theils in der Gleichmässigkeit begründet, die sich in dem Verhältniss der Hebung zur Senkung kund gibt, theils in der Voranstellung des schweren Takttheils, in Folge dessen der Vers gleich im Anfang mit ruhiger Festigkeit auftritt. Desshalb rechnet auch Aristoteles das daktylische Mass zu denen, die sich nicht für die Nachbildung der gewöhnlichen Rede eignen; siehe Arist. rhet. III 8: τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος· vgl. Arist. poet. 4 u. 24, Demetrius de interpr. 42. Der Charakter unseres Fusses ändert sich jedoch sehr, je nachdem die zwei Kürzen stehen bleiben oder in eine Länge zusammengezogen werden. In dem gewöhnlichsten daktylischen Metrum, dem Hexameter, halten sich in der Regel die aufgelösten und zusammengezogenen Füsse die Wage; wo aber mehrere Spondeen aufeinanderfolgen, wie in dem Vergilianischen Vers

Illi inter sese magna vi brachia tollunt

ergibt sich der Eindruck des Schwerfälligen, Mühseligen, umgekehrt schiesst der Vers in stürmischer Eile dahin, wenn alle oder fast alle Füsse aus reinen Daktylen bestehen, wie in dem Vers des Homer

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

oder in dem Kolon des Sophokles Oed. Col. 689

ὠκύτοκος πεδίων ἐπινίσσεται.

Sehr hübsch liess Aristophanes in der Exodos der Frösche auf 5 Hexameter mit beschleunigenden Daktylen zum Abschluss einen Hexameter folgen, dessen Lauf durch den Spondeus im 3. Fuss retardirt ist.

185. Der Name δάκτυλος bedeutet Finger und wurde, wie

es scheint, desshalb unserem Fusse beigelegt, weil einestheils der Takt ehemals mit dem Finger geschlagen wurde (s. Diomedes p. 478 u. vergl. § 70), anderntheils der Daktylus die älteste und lange Zeit einzige Taktform bei den Griechen war. Wahrscheinlich war es blos die Namensgleichheit, welche irgend einen müssigen Kopf veranlasste die idäischen Daktylen zu Erfindern unseres Versmasses zu machen (s. Plutarch de mus. c. 5, Anecd. Ambros. in Keils An. gram. p. 6, schol. Heph. p. 133, Clemens strom. I 15); wenigstens haben wir keine zuverlässige Kunde von einer alten Verbindung des daktylischen Rhythmus mit dem Culte der idäischen Daktylen. Noch weniger ist auf den Einfall des Aristides de mus. p. 36 (vgl. schol. Heph. p. 133 u. Draco p. 128 H) zu geben, der den Namen auf die Analogie bezieht, welche zwischen den drei Sylben des Daktylus und den drei Theilen des Fingers stattfindet.

Der Name δάκτυλος in weiterer Bedeutung gilt von allen Rhythmen des γένος ἴσον, also auch vom Anapäst, so bei den Rhythmikern, wenn sie vom γένος δακτυλικόν sprechen. Die Alten nannten den daktylischen Takt auch ῥυθμὸς ἡρῷος, weil das bekannteste Mass im daktylischen Rhythmus, der Hexameter, die typische Form des heroischen Epos war; siehe Aristoteles rhet. III 8, Demetrius de interpret. 42, Quintilian Inst. or. IX 4, 88, schol. Heph. p. 161 W. Nach dem Fragm. Bobiense de metris bei Endlicher Anal. gram. p. 512 ward indess der Name *herous* nur von Versen gebraucht, in denen reine Daktylen mit Spondeen gemischt waren. Damit steht Plato de rep. p. 400 B in Einklang, indem er zwischen ῥυθμός δάκτυλος, ἐνόπλιος und ἡρῷος unterscheidet. Denn unter ῥυθμοὶ ἐνόπλιοι verstand man Kola von der bestimmten Form _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ _, während der Name ῥυθμὸς δάκτυλος speciell den aus lauter reinen Daktylen bestehenden Reihen des εἶδος κατὰ δάκτυλον zugekommen zu sein scheint.

186. Die Aufeinanderfolge zweier Sylben in der Thesis des Daktylus sowie die Schwierigkeit gewisse Worte in daktylisches Versmass zu bringen hat eine Reihe prosodischer Regeln hervorgerufen, welche speciell nur für daktylische und anapästische Verse gelten. Die wichtigsten derselben lauten:

1) vocalis ante vocalem in thesi dactyli corripitur.

2) vocalis longa aut diphthongus ante vocalem in arsi dactyli non eliditur.

Ueber diese und andere Ausnahmsregeln der daktylischen Prosodie siehe die betreffenden Abschnitte in dem Allgemeinen Theile des Werkes §§ 35. 36. 51.

Von den beiden speciell angeführten Regeln hat die zweite weit seltenere Anwendung gefunden als die erste, namentlich wenn man die Fälle, wo der

durch dieselbe hervorgerufene Hiatus seine Entschuldigung an der Cäsur oder der Interpunction findet, in Abzug bringt. An der Hand der beiden Specialgesetze brauchten die Dichter daktylischer Verse einen weit geringeren Gebrauch von den in anderen Versmassen üblichen Freiheiten der Aphäresis, Apokope und Synizesis zu machen. Zu weit aber geht Osk. Grulich in den Quaestiones de quodam hiatus genere in Homeri carminibus, Halle 1876, wenn er nicht blos die Giltigkeit jener Gesetze in engere Schranken zieht, sondern auch an allen betreffenden Stellen von einem illegitimen Hiatus spricht, der nur zum weitaus grössten Theile theils durch die Verhärtung des ι u. υ der Diphthonge αι οι ει αυ ου ευ zu j u. v, theils durch Synizesis der beiden zusammenstossenden Vocale, wie in οἴῃ ’ν ἀθανάτοιϲι und τῷ ’μῷ κεχαριϲμένε θυμῷ, theils endlich durch die Kürzung der Schlusssylbe eines dreisylbigen Wortes, wie in ἡμένῃ ἐν βένθεϲϲι seine Entschuldigung gefunden habe; vergl. § 46 Anm.

In Bezug auf die Verkürzung eines langen Vocales vor einem Vocal zeigt sich kein bemerkenswerther Unterschied zwischen der ersten und zweiten Stelle der Thesis. Dagegen wird, wie Hartel, Homerische Studien I², 81 und Scheindler, Quaest. Nonnianae 26 nachgewiesen haben, die Positionskraft von muta cum liquida bei den griechischen Dichtern ungleich häufiger nach der ersten, als nach der zweiten Kürze vernachlässigt. Elision liessen die griechischen Dichter und insbesondere Nonnos und seine Nachahmer (s. Ludwich, Beitr. z. Kritik d. Nonnos S. 22—6) häufiger nach der Länge und der zweiten Kürze des Daktylus als nach der ersten Kürze eintreten. Ovid hingegen, der gewandteste Verskünstler der Römer, hat die Elision eines Vocals an der dritten Stelle des Daktylus vermieden.

187. Gemessen wurden von den Alten die daktylischen Reihen nach einfachen Füssen (κατὰ πόδα, per monopodiam), wonach sie eine aus sechs Daktylen bestehende Reihe ϲτίχον ἑξάμετρον nannten. Doch nahmen die Rhythmiker auch in gewissen Fällen dipodische Messung an; so sagt Victorinus II 2 an einer aus Aristoxenus entlehnten Stelle: dactylicus hexameter aut in sex partes dividitur per monopodiam, aut in tres per dipodiam et fit trimetrus, aut in duas per κῶλα duo, quibus omnis versus constat, dirimitur. Speciell bemerkt der alte Scholiast zu Hephästion p. 174: ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν· ἐὰν μέντοι ἐντὸϲ ᾖ τοῦ ἑξαμέτρου, τὴν ἐξουϲίαν ἔχει βαίνεϲθαι κατὰ μονοποδίαν· vgl. Victorinus II 3, 19. Diejenigen daktylischen Reihen aber, welche die Grösse des Hexameters überschreiten, sind der Septenar, der Octonar und die damit nahe verwandten ϲυϲτήματα ἐξ ὁμοίων; in ihnen also haben die alten Metriker ebenso wie in den anapästischen, trochäischen und jambischen Versen je zwei Füsse zu einer Syzygie verbunden. Volle Sicherheit über die dipodische Messung daktylischer Reihen

haben wir aber nur da, wo zugleich immer mit dem zweiten Fuss ein Wort schliesst.

188. Die kleinsten Kola im daktylischen Rhythmus bestehen aus zwei einfachen Füssen; die meisten umfassen drei und vier Takte. Fünf und sechs Daktylen können zu einem einzigen Kolon nur zusammengefasst werden, wenn die einzelnen Füsse reine Daktylen von kyklischem Charakter sind und somit in das diplasische Rhythmengeschlecht hinüberspielen. Verse von fünf und mehr ächten, d. i. vierzeitigen, mit Spondeen gemischten daktylischen Füssen zerfallen regelmässig in zwei oder mehrere Kola. Von einander geschieden werden die Kola durch die Cäsur; dieselbe fällt in den dipodisch gemessenen Versen und Systemen in der Regel mit dem Ende des Fusses zusammen, in den andern steht sie meistens nach der Arsis des Fusses, manchmal auch nach der ersten Kürze der Senkung. Ein solches Zerschneiden des Fusses durch die Cäsur war durch die Gesetze des rhythmischen Satzschlusses (s. § 141) hervorgerufen worden, brachte aber zugleich eine gefällige Mannigfaltigkeit in den Rhythmus. Denn die Folge dieses Einschnittes war, dass das zweite Glied des Verses anders anhob als das erste.

Kein daktylischer Vers kann mit einem reinen Daktylus schliessen. Jede daktylische Reihe also, die mit einem reinen Daktylus endet, kann nur als ein Glied einer grösseren Periode angesehen werden. Die meisten daktylischen Verse schliessen mit einem spondeischen Fuss, der, da die letzte Sylbe jedes Verses anceps ist, auch die Form eines Trochäus haben kann. Die alten Metriker bezeichneten solche Verse als katalektische, indem sie als Grundform den trochäischen Ausgang ansahen und den Spondeus nur als den Ersatz für den Trochäus gelten liessen (vergl. § 138). Der daktylische Vers kann aber auch unmittelbar nach der Hebung des letzten Fusses abbrechen und heisst dann catalecticus in syllabam. Ausserdem erhielten viele daktylische Reihen einen logaödischen Abschluss, der in der Lyrik und im Drama nach vorausgegangenen reinen wie kyklischen Daktylen am beliebtesten war.

Die Alten haben also, wie dieses aus der Terminologie καταληκτος εἰς δισύλλαβον hervorgeht, angenommen, dass daktylische Verse, deren letzter Fuss nur zwei Sylben umfasst, auf einen Trochäus schliessen; nach ihnen also müsste man für den Hexameter folgendes Schema:

_ ⏔ _ ⏔ _ ⏔ _ ⏔ _ ◡◡ _ ⏑̄

und nicht das übliche:

– ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏑⏑ – ⏓

aufstellen. Diese Auffassung hat das für sich, dass sie für die Pause am Schlusse der einzelnen Verse eine bestimmte Stelle im Rhythmus lässt; sie ist daher unbedingt in allen Marschliedern anzunehmen, und nicht bloss in solchen, welche aus kleinen Versen bestehen, wie in Eur. Hippol. 58—60:

ἕπεϲθ' ᾄδοντεϲ ἕπεϲθε
τὰν Διὸϲ οὐρανίαν | Ἄρτεμιν, ᾇ μελόμεϲθα.

sondern auch in solchen, welche aus daktylischen Hexametern zusammengesetzt sind, wie in Euripides Schutzflehenden 272 ff. und Aristophanes Fröschen 1528—1533. Aber bei den von einem stehenden Rhapsoden vorgetragenen Daktylen bedürfen wir keiner emmetrischen Pause am Schlusse der einzelnen Verse und werden eine solche um so weniger annehmen, als alle Dichter ohne Bedenken den folgenden Hexameter mit einem Vocal beginnen liessen, auch wenn der vorausgehende mit einem langen Vocal geschlossen hatte. Da nun die griechischen wie lateinischen Dichter, besonders aber Nonnus und seine Schule am Schlusse des Hexameters ganz entschieden dem gravitätischen Spondeus vor dem hüpfenden Trochäus den Vorzug gaben, so wähle ich für den katalektischen Ausgang daktylischer Verse namentlich des Hexameters das Schema – ⏑ ⏑ – ⏓

Die kleineren daktylischen Reihen.

189. Das kleinste daktylische Kolon ist die Dipodia catalectica in syllabam – ⏑ ⏑ – Dieselbe hat den speciellen Namen Choriambus und wird weiter unten in einem eignen Abschnitt behandelt werden.

Die Dipodia acatalecta – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ kommt nur als Glied daktylischer Systeme vor, wie in Arist. Nub. 280:

πατρὸϲ ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέοϲ
ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰϲ ἐπὶ
δενδροκόμουϲ, ἵνα
τηλεφανεῖϲ ϲκοπιὰϲ ἀφορώμεθα.

Der Name hymenaicum, welchen unser Kolon bei Plotius 3, 66, Servius 3, 2 und dem Anonymus Endlichers p. 518 führt, scheint darauf hinzudeuten, dass dasselbe als Clausula oder Refrain in den Hochzeitliedern der Sappho vorkam.

Die Dipodia catalectica in duas syllabas – ⏑ ⏑ – ⏓ war ein sehr beliebtes daktylisches Kolon und ist unter dem Namen versus Adonius bekannt (s. Victorinus II 2, 32, Servius 3, 2, Plotius 3, 5). Am gewöhnlichsten ward dieselbe als Clausula verwandt, theils nach Daktylen, wie in Eur. Androm. 1178

ὦ πόλι Θεϲϲαλία, διολώλαμεν,

οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα
λείπεται οἴκοις,

theils nach Choriamben und Logaöden, wie in der sapphischen Strophe. Auch einzelne Sentenzen und sprichwörtliche Ausdrücke waren in die beliebte Form des Adonius gekleidet, wie γνῶθι ϲεαυτόν, βοῦϲ ἐπὶ φάτνῃ, πάντα νομιϲτί. Aber erst die späteren lateinischen Dichter, wie Terentianus Maurus 2163—76, begingen die Verkehrtheit den Vers selbständig κατὰ ϲτίχον zu gebrauchen.

Von dem Adonius ist die spondeische Dipodie wohl zu unterscheiden, die in daktylischen Strophen einigemal dem die Periode abschliessenden Kolon vorausgeht, wie in Eur. Iph. Aul. 1295

οἰκίϲαι ἀμφὶ τὸ λευκὸν ὕδωρ, ὅθι κρῆναι
Νυμφᾶν κεῖνται
λειμών τ' ἄνθεϲι θάλλων.

ähnlich in Agam. 106 = 124, Pers. 902, Eur. Phoen. 795 = 813, Iph. Taur. 405 = 419, Arist. Pac. 433. Wahrscheinlich wurde dieser spondeische Dimeter mit langsamerem Tempo in der Art vorgetragen, dass jede Länge vier Zeiten füllte ⌴ ⌴ ⌴ ⌴ Diese Messung wird auch durch die Diäresis wahrscheinlich gemacht, die zwischen die beiden Füsse zu treten pflegt, wie in Νυμφᾶν κεῖνται πειθὼ μολπάν πομπᾶϲ ἀρχούϲ.

190. Die Tripodia catalectica in syllabam _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ist eins der ursprünglichsten Masse der Hellenen und findet sich als Kolon eingeschlossen in den ältesten daktylischen Versen, in dem Hexameter und Pentameter. Selbständiger tritt sie auf als Glied eines asynartetischen Verses, wie in Hor. epod. XI 2

scribere versiculos | *amore percussum gravi*

und mehr noch als Proodus oder Epodus einer Perikope, wie bei Archilochus fr. 102

εὖ τοι πρὸϲ ἄεθλα δῆμοϲ ἠθροΐζετο,
ἐν δὲ Βατουϲιάδηϲ.

Aristophanes Nub. 275

ἀέναοι Νεφέλαι,
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροϲερὰν φύϲιν εὐάγητον.

Mehrmals hintereinander wiederholt steht unser Kolon in den Troades 1094 ff.

Κυανέαν ἐπὶ ναῦν
εἰναλίαιϲι πλάταιϲ,
ἢ Σαλαμῖν' ἱεράν,
ἢ δίπορον κορυφὰν
Ἴϲθμιον, ἔνθα πύλαϲ
Πέλοποϲ ἔχουϲιν ἕδραι.

Vergl. Aristoph. Nub. 1158, Aesch. Suppl. 550, Agam. 1022. Ein ganzes Gedicht hat in diesem Versmass Ausonius, profess. 10, geschrieben.

191. Die Tripodia catalectica in duas syllabas tritt in zwei Formen auf:

_ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ _ und _ _ _ ᴗ ᴗ _ _

Beide Formen haben nur eine sehr beschränkte Anwendung als selbständige Verse gefunden; meistens erscheinen sie als Elemente grösserer Verse und Systeme.

Die erste Form _ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ ⏓ bildet das Hauptelement in der Bildung der Daktylo-Epitriten, jedoch so, dass in den aus zwei Tripodien zusammengesetzten Versen die Cäsur nicht immer am Ende des Kolon steht und die zweite Sylbe des dritten Fusses als syll. anceps behandelt wird, wie in Eur. Med. 628 ∼ 636

_ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _, ⏓, _ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ _

οὐδ᾽ ἀρετὰν παρέδωκαν ἀνδράσιν· εἰ δ᾽ ἅλις ἔλθοι.
μηδέ ποτ᾽ ἀμφιλόγους ὀργὰς ἀκόρεστά τε νείκη·

ebenso in Pind. Ol. VIII ep. 2. 6, Nem. X 5, Simonides fr. 46. 57, Stesichorus fr. 27, Arist. Ran. 708. 1363, Pac. 775, Eur. Troad. 794, Herc. fur. 1200, Philoxenus 2, 29. Auch mehr wie zwei solcher Tripodien finden sich zu einem Vers vereinigt von Pindar Pyth. IX 6. Weniger zu einem Vers eng zusammengeschlossen, als locker zu einem System oder einer Perikope an einander gereiht stehen mehr als drei daktylische Tripodien in Soph. Trach. 112 ff.

πολλὰ γὰρ ὥστ᾽ ἀκάμαντος
ἢ νότου ἢ βορέα τις
κύματ᾽ ἐν εὐρέϊ πόντῳ
βάντ᾽ ἐπιόντα τ᾽ ἴδῃ·

und ähnlich in Aesch. Agam. 720—22, Pers. 591—97, Eur. Herc. fur. 1200—2.

Die zweite Form der Tripodie _ _ _ ᴗ ᴗ _ _ ähnelt dem sogenannten Pherecrateus _ ⏑ _ ᴗ ᴗ _ _ und eignete sich trefflich zum Abschluss von längeren daktylischen Versen und Perioden, wie in Aesch. Pers. 902

ἀκάματον δὲ παρῆν σθένος ἀνδρῶν
τευχηστήρων
παμμίκτων τ᾽ ἐπικούρων.

Vergl. Aesch. Pers. 899, Agam. 107 = 125, Eum. 351 = 365, Eur. Phoen. 793.

Die akatalektische Tripodie _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ führen wohl die lateinischen Grammatiker Servius 3, Victorinus II 2, 34 und Plotius 3, 60 unter dem Namen *Simonideum*, ἡμιεπές, *hemidexium* an, schwerlich aber kam je eine solche in selbständiger Stellung vor.

Der daktylische Rhythmus, dem die Gliederung nach Tripodien _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ _ zu Grunde lag, hatte den speciellen Namen ἐνόπλιος, s. schol. Heph. p. 167 W.: κατενόπλιον μὲν οὖν ἐστὶ τὸ ἔχον δύο δακτύλους καὶ ἕνα σπονδεῖον. vergl. Draco περὶ μέτρων p. 139, Eustathius p. 1899 und Victorinus III 5, 9. Der ῥυθμὸς ἐνόπλιος heisst daher bei Plato de rep. p. 400 B 'οἶμαι δέ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ ξύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γέ' ein zusammengesetzter Rhythmus und wird dem einfachen Daktylus gegenübergestellt. Die gleiche Gegenüberstellung treffen wir bei Aristophanes in den Wolken 651

ὁποῖός ἐστιν τῶν ῥυθμῶν κατ' ἐνόπλιον
χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον.

Vielleicht jedoch dachte Aristophanes nicht an die einfache daktylische Tripodie, sondern an die durch Anakrusis vermehrte _ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ _, da auch diese den Namen ἐνόπλιος führte.

192. Die akatalektische Tetrapodie _ ◡◡ _ ◡◡ _ ◡◡ _ ◡◡ hat ihre eigentliche Stelle in daktylischen Systemen, womit ihr Gebrauch als erstes Glied daktylischer Septenare und Octonare zusammenhängt. Auch einem trochäischen Schlussglied wird sie in dem asynartetischen versus Archilochius vorausgeschickt.

Nach Hephaestion c. 7 hat der Lyriker Alkman ganze Strophen aus solchen Versen gebildet, wie

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.

Vergl. Soph. El. 130—4 = 166—70. Aber mit einem reinen Daktylus kann keine Periode geschlossen haben; folgte daher nicht auf jene drei Kola ein abschliessendes Kolon, etwa eine katalektische Tetrapodie wie im ersten Fragment des Ibycus, so mussten die einzelnen Kola die Geltung logaödischer Verse _◡ ◡ _◡ ◡ _◡ ◡ _ ◡ ⏑̱ haben, wie uns ein solcher in Soph. Philoct. 827 vorliegt

Ὕπν' ὀδύνας ἀδαής, Ὕπνε δ' ἀλγέων.

In freierer Weise hat Seneca im Oedipus 455—473 achtzehn akatalektische Tetrapodien zu einem System, das mit dem Dimeter *carbasa delphin* abschliesst, zusammengestellt, am Schlusse der einzelnen Kola aber Hiatus und Positionslänge zugelassen. Ein Hiatus an dem Schlusse der Tetrapodie findet sich auch schon bei Arist. Pac. 116, Soph. Phil. 1205, Eur. Suppl. 277.

Auf logaödische Messung unseres Kolon lässt die syll. anc. schliessen, welche sich Archilochus nach Hephaestion p. 50 am Schlusse desselben erlaubte. Aber wenn dieses auch die ursprüngliche, noch von Alkman festgehaltene Auffassung war, so sind doch die späteren Dichter, und zwar schon die griechischen Dramatiker, einer anderen Lehre gefolgt und haben in unserem Vers einen gewöhnlichen daktylischen Tetrameter erkannt. Das sieht man daraus, dass sie nicht blos die syll. anc. im letzten Daktylus vermieden, sondern auch an den drei anderen Stellen den Daktylus durch einen Spondeus zu ersetzen sich erlaubten. Dadurch verlor aber unser Vers viel von seiner Schönheit, namentlich wenn die Dichter einen so unvernünftigen Gebrauch von jener Freiheit machten, wie der römische Tragiker Pomponius bei Terentianus Maurus v. 2137 ff.

tale dedit nobis Pomponius:
pendeat ex umeris dulcis chelys
et numeros edat varios, quibus
adsonet omne virens late nemus
et tortis errans qui flexibus.

193. Die Tetrapodia catalectica in unam syllabam _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ward nach Varro bei Diomedes p. 515 von Archilochus erfunden, hatte aber nach ihrem Hauptbildner den Namen metrum Alcmanicum (s. schol. Heph. p. 164, schol. Arist. Nub. 456, Servius 3). Bei älteren Dichtern lässt sich nur ein vereinzelter Gebrauch derselben nachweisen, wie in Soph. El. 121 f.

ὦ παῖ, παῖ δυςτανοτάτας
Ἠλέκτρα ματρός, τίν' ἀεὶ
τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον οἰμωγάν.

Vergl. Aesch. Suppl. 543, Eur. Andr. 483, Orest. 831, Plaut. Men. 114. Κατὰ στίχον ist dieselbe von Serenus bei Victorinus III 14, 7 und Terentianus Maurus v. 1978 ff. gebraucht. Der christliche Dichter Prudentius verband, vielleicht nach dem Vorbild des Alkman, fünf zu einer Strophe in Peristeph. III (ebenso Cathem. III):

Germine nobilis Eulalia,
mortis et indole nobilior,
Emeritam sacra virgo suam,
cuius ab ubere progenita est,
ossibus ornat, amore colit.

Dass an allen diesen Stellen die katalektische Tetrapodie ebenso wie die akatalektische dipodisch gemessen wurde, liegt in dem Bau der Verse, namentlich in der Wahl des reinen Daktylus begründet.

194. Die Tetrapodia catalectica in duas syllabas hat

zwei Formen; die seltenere wird durch zwei Adonii gebildet, welche meistens durch Caesur, einmal in Eur. Phoen. 1498, sogar durch Hiatus von einander geschieden sind:

– ⏑ ⏑ – –, – ⏑ ⏑ – –

Diese Form eignet sich besonders zur Clausula einer grösseren daktylischen Periode, wie in Eur. Phoen. 1498

cὰ δ᾽ ἔρις, οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνῳ φόνος
Οἰδιπόδα δόμον ὤλεcε κρανθεῖc
αἵματι δεινῷ, αἵματι λυγρῷ.

Vergl. Phoen. 1508. 1564. 1576, Aesch. Eumen. 1041, Timotheus fr. 71, Sappho fr. 27, Pindar Nem. II 5.

Die andere, gewöhnlichere Form der Tetrapodie bildet ein einziges Kolon, hat desshalb keine feste Caesur und lässt, vom letzten Fuss abgesehen, nur ausnahmsweise die Vertretung eines Daktylus durch einen Spondeus zu:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓

Dieselbe wandte Anakreon κατὰ cτίχον durch ganze Lieder hindurch an, wie in dem von Hephästion c. 7 erwähnten Liede

Ἀδυμελὲc χαρίεccα χελιδοῖ.

Als Epodus gebrauchte unser Kolon Archilochus, von dem dasselbe auch den Namen metrum Archilochium erhielt. Wir erkennen diesen Gebrauch aus dem Nachahmer des Archilochus, aus Horaz, od. I 7:

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen
aut Ephesum bimarisve Corinthi.

Vergl. Hor. od. I 28, epod. 12. Den stellvertretenden Spondeus hat der lateinische Dichter nicht gemieden, er hat sogar, aber schwerlich nach griechischem Vorbild, zwei Spondeen nacheinander gesetzt, Od. I 7, 4.

Die daktylische Tetrapodie, die katalektische wie akatalektische, hatte die Geltung eines einzigen Kolon, und brauchte desshalb keine feste Cäsur zu haben, da ja die Bedeutung der Cäsur wesentlich in der Scheidung der Kola eines Verses besteht. Gleichwohl sollte man, da die Tetrapodie in der Regel dipodisch gemessen wurde, nach der Analogie des anapästischen Dimeter erwarten, dass immer mit dem 2. Fuss ein Wort schliesse.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ – ⏑⏑

Es gibt nun allerdings daktylische Dimeter, welche in dieser Weise gebaut sind, wie z. B. die oben aus Eur. Phoen. 1496 ff. angeführten Verse; aber Regel war dieser Bau in keiner Weise. Der Grund davon muss zunächst in den Gesetzen des Wohllautes gesucht werden; gehäufte Nebenschlüsse auf zwei Kürzen hätte das griechische Ohr so gut wie das unsere

unangenehm empfunden; vgl. § 141. Daneben mochte aber auch der Umstand einwirken, dass bei den Daktylen die dipodische Scandirung nie den Griechen so in die Glieder gegangen ist, wie bei den Anapästen. So haben denn die meisten daktylischen Tetrapodien oder Dimeter Worteinschnitt nicht nach der Senkung des zweiten, sondern nach der Hebung des dritten Fusses:

_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _, ◡ ◡ _ ◡◡

Horaz ging sogar soweit, nach der dritten Arsis einen Hiatus zuzulassen in Od. I 28, 24

ossibus et capiti inhumato.

195. Die **Pentapodie** hat wie in allen andern Taktgeschlechtern, so auch im daktylischen nur eine beschränkte Anwendung gefunden. Die akatalektische Form derselben, **metrum Simonidium** von Victorinus II 2, 33 genannt, steht in Eur. Med. 136 und nach Dindorfs Verstheilung auch Eur. Hec. 168 und 209; doch wird in allen drei Fällen die Annahme einer logaödischen Hexapodie oder eines logaödischen Trimeters

_́◡ ◡ _◡ ◡ _́◡ ◡ _◡ ◡ _́ ◡ ◡̄

durch die Stelle in Aristophanes Lysistrate 1283

ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται.

und die ähnliche in Aristophanes Wespen v. 1235 nahe gelegt.

Häufiger ist die Pentapodia catalectica in duas syllabas, oder der brachykatalektische Trimeter:

_́◡ ◡ _◡ ◡ _́◡ ◡ _◡ ◡ ⊔́ ◡̲

σπευδομένα δ' ἀφελεῖν τινα τάσδε μερίμνας· (Aesch. Eum. 360).

Vgl. Aesch. Agam. 105, 165, 979, Choeph. 592, Eum. 375, 960, 1033, 1046 ff., Pers. 879, Eur. Bacch. 169, Cycl. 358. 373. 615, Heraclid. 617, Iph. Aul. 1294. 1330, Med. 133, Troad. 838, Aristoph. Nub. 285. 459. 570, Ran. 816, Stesich. fr. 8. Auf zwei Spondeen endigt die Pentapodie in dem Refrain der Parodos des Agamemnon

_́ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _́ ◡ ◡ _ _ ⊔́ _

αἴλινον αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Den letzten Vers scheint der Alexandriner Simmias κατὰ στίχον gebraucht zu haben, wovon das Metrum bei den Grammatikern den Namen Σιμμίειον erhielt; s. schol. Heph. p. 164.

Am seltensten kommt die Pentapodia catalectica in syllabam vor; sie findet sich nur in Pindar Pyth. III 4

_ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _

Οὐρανίδα γόνον εὐρυμέδοντα γόνον

ferner in Alcman fr. 51, Aesch. Eum. 534 = 545, Soph. Aias

225 = 248, Eur. Hel. 384, Phoen. 1489, Arist. Av. 742 = 774; vgl. Kaibel, epigr. gr. 23.

Da die Grösse des zusammengesetzten Fusses in dem daktylischen Rhythmus sich nicht über 16 Zeiten ausdehnen sollte (s. § 104), so möchte man annehmen, dass die Füsse der Pentapodie, wenn die Pentapodie die Bedeutung eines einzigen Kolon hatte, den Charakter kyklischer Daktylen trugen. Dieses nehmen wir auch unbedingt überall da an, wo die daktylische Pentapodie, wie an den meisten der angeführten Stellen, in Verbindung mit trochäischen Versen vorkommt. Wo hingegen die einzelnen Füsse der Pentapodie den Umfang voller, vierzeitiger Daktylen hatten, sollte man in derselben nicht ein Kolon, sondern einen aus zwei Gliedern bestehenden Vers vermuthen. Auch spricht für diese Auffassung der Umstand, dass die alten Grammatiker die Pentapodie meistens in zwei Kola zerlegten, wie ich in dem Aufsatz, über den Werth der überlieferten Kolometrie in den griechischen Dramen, Sitzb. d. bayer. Ak. 1871 S. 633, nachgewiesen habe. Aber ob diese Zerlegung richtig sei, ist doch eine andere Frage; in einem Fall, in Pind. P. III 4, wenigstens ist sie offenbar falsch, da auf der einen Seite die Daktylen in daktylo-epitritischen Strophen nicht kyklisch gemessen werden dürfen, auf der anderen Seite aber die dort von den Metrikern durchgeführte Zerlegung der Pentapodie in ein δακτυλικὸν πενθημιμερὲς und ein ἀναπαιστικὸν μονόμετρον in den 10 Strophen 7 Mal durch den Sinn oder die Cäsur nicht unterstützt wird. Dazu kommt ein anderer Umstand. Die beiden ersten Arten nämlich der von uns aufgeführten Pentapodien oder scheinbaren Pentapodien lassen sich passend durch dipodische Scandirung auf katalektische oder brachykatalektische Trimeter zurückführen:

´–◡ ◡ –◡ ◡ | ´–◡ ◡ –◡ ◡ | ´– ◡ ⏑̱ ∧ ||
´–◡ ◡ –◡ ◡ | ´–◡ ◡ –◡ ◡ | ´⌞ ⏑̱ ∧ ||

Aber bei der katalektischen Pentapodie ist eine dipodische Messung wenn nicht geradezu unmöglich, so doch äusserst unwahrscheinlich. Denn wir müssten dann der éinen Schlusssylbe, durch Dehnung oder Pause, oder beides zusammen, den Umfang eines Doppelfusses geben:

– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ | ⌞ ∧ || oder –◡ ◡ –◡ ◡ | –◡ ◡ –◡ ◡ | ⌞ ∧ ||

Längen von 6 oder gar 8 Zeiten kannten aber, wie wir im Allgem. Theile § 119 An. sahen, die alten Musiker nicht, und hyperkatalektische Verse gehören zu den bestrittensten und zweifelhaftesten Formen der alten Metrik. Wir neigen daher zur Annahme, dass ausnahmsweise auch im daktylischen Rhythmus das Kolon oder der zusammengesetzte Fuss über 16 Zeiten oder 4 einfache Füsse ausgedehnt worden sei.

Der daktylische Hexameter.

196. Das älteste und gebräuchlichte Metrum im daktylischen Rhythmus ist der Hexameter. Gleich im Eingang der hellenischen Poesie finden wir ihn völlig ausgebildet in den Homerischen Gesängen vor, und bis in die Zeit des Archilochus

scheint er das einzige Versmass der hellenischen Poesie geblieben zu sein. Bergk hat in einem Freiburger Programm v. J. 1854 nachzuweisen gesucht, dass derselbe der Zusammenfügung zweier uralten rhythmischen Sätze

_ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ und _ _ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ _

seine Entstehung verdankt. Die Vermuthung ist sehr ansprechend; gleichwohl erscheint schon bei Homer der Hexameter keineswegs mehr als eine aus jenen zwei Elementen zusammengefügte Periode. Vielmehr herrschte, wenn bei irgend einem Vers der Alten, so bei ihm der Begriff des Ganzen vor, dem gegenüber die Art der Gliederung ganz zurücktrat. Während z. B. der anapästische Tetrameter durch die fast nie vernachlässigte Cäsur nach dem vierten Anapäst seinen Ursprung aus zwei Dimetern, einem katalektischen und einem akatalektischen, deutlich kund gibt, zerlegt sich gerade bei Homer der daktylische Hexameter in die verschiedenartigsten Theile; erst später traten durch das Vorwiegen der Caesura penthemimeres jene Kola mehr hervor, durch deren Verbindung nach Bergk der Hexameter entstanden sein soll. Zur entgegengesetzten Ansicht bekannten sich mehrere Metriker der Alten, voran der gelehrte Varro, indem sie die kleineren daktylischen Masse sämmtlich aus dem Hexameter entstanden sein liessen. Für sie scheint die Entwickelung der antiken Metrik nach Homer, speciell die Kunst des Archilochus, zu sprechen, dessen Neuerungen nicht zum mindesten darin bestanden, dass er die Kola des Hexameters in selbständiger Stellung gebrauchte und zu verschiedenen neuen Combinationen verwandte. Doch ist es leicht möglich, ja wahrscheinlich, dass in der Zeit vor Homer und in der ersten Entwickelung der griechischen Musik das umgekehrte Verhältniss geherrscht hat.

Einen Zusammenhang des griechischen Hexameters mit dem italischen Saturnius und dann in weiterer Linie mit dem tetrapodisch-jambischen Urversmass der Arier hat Fr. Allen, Ueber den Ursprung des homerischen Versmasses in Ztsch. f. vergl. Sprachf. N. F. IV 556—92 nachzuweisen gesucht. Richtig ist an dieser Hypothese nur, dass der Hexameter wie der Saturnius aus zwei tripodischen Gliedern besteht.

197. Hexameter heisst unser Vers von den sechs Takten (μέτρα), aus denen er besteht. Daneben wird er von Herodot V 6, Plato de rep. III p. 394 C, Aristoteles metaph. N 6 und häufig von Heliodor in den metrischen Scholien zu Aristophanes ἔπος benannt, wovon bekanntlich die ganze in Hexametern verfasste Dichtgattung den Namen der epischen Poesie erhalten hat. Wesshalb der Hexameter den Namen ἔπος erhielt, ist nicht ganz klar. Wahrscheinlich ward das Wort ursprünglich nur im Plural

gebraucht und bezeichnete die gesprochenen Worte einer in Hexametern gedichteten Rhapsodie (vgl. τέρποντο Ϝέπεσσι θ 91) im Gegensatz zu dem gesungenen Text eines Liedes oder einer Ode. Darauf weisen die ähnlichen Gegensätze ἐπίῤῥημα und ᾠδή sowie *diverbium* und *canticum* in der griechischen und römischen Komödie hin. Freilich wurden auch die epischen Lieder ursprünglich zu einem Saiteninstrument gesungen und componirte Terpander eigene Sangweisen (μέλη) zu den Versen (ἔπη) des Homer (s. Athenäus XIV 620, Plutarch de mus. 3; vgl. hymn. Merc. 433, Pindar N. II 1); aber sicher begann man schon früh die Gedichte Homers einfach ohne jede instrumentale Begleitung vorzutragen, und mochte sich auch schon in der älteren Zeit der rhythmische Vortrag der epischen Gesänge bestimmt genug von dem melodischen Gesang der μέλη abheben; vergl. Susemihl, Jahrb. f. Phil. 109, 649 ff.

Von seinem Gebrauch im heroischen Epos erhielt der Hexameter auch den Namen ἡρωικὸν μέτρον; s. Plato de rep. 400 B, Aristoteles rhet. III 8, Dionysius de comp. verb. c. 17, Demetrius de interpret. c. 5, Aristides de mus. p. 51; vergl. Varro Sat. Men. p. 181 R. Ἀχιλλέως ἡρωικὸς, ἰωνικὸς κιναίδου.

Ennius nannte unser Metrum nach Cicero de legibus II 27, 68 im Gegensatz zu den kurzen lyrischen Versen *versum longum;* vergl. Demetrius l. l.: ἑξάμετρον ἡρῷον ὀνομάζεται ἀπὸ τοῦ μήκους.

198. Der Hexameter ward bei den Alten vornehmlich κατὰ στίχον gebraucht, und in dieser steten Wiederholung desselben Verses liegt der Hauptgrund seiner mannigfachen Gestaltung gerade bei den ältesten und besten Dichtern. Durch die Verschiedenheit der einzelnen Füsse und den reichen Wechsel der Glieder sollte die Einförmigkeit, die in der Wiederholung desselben Verses liegt, gemildert werden. Zu einer zweitheiligen Perikope, einem Distichon, verband er sich in der Elegie mit dem synkopirten Pentameter. In die eigentliche Lyrik und in die lyrischen Partien des Dramas fand er fast gar keinen Eingang; er war eben bei dem Aufblühen der Lyrik schon zu sehr abgenützt und zu eng mit dem Charakter der epischen Poesie verbunden, als dass er den nach neuen rhythmischen Formen ringenden Lyrikern für ihre melodischen Schöpfungen geeignet erschienen wäre. Auch hat er bei den Lyrikern, soweit er überhaupt bei ihnen vorkommt, strengere Formen angenommen, worüber ich unten noch näher handeln werde.

Seine vorzüglichste Stelle also hatte der daktylische Hexameter in dem heroischen Epos: die Grösse des Verses und die Würde des Rhythmus stimmten zur Erhabenheit der Heldenpoesie, die stete Wiederholung desselben Verses zum gleichmässigen Fluss der Erzählung. Aus dem heroischen Epos ging er auf die älteste, bald nach der Zeit der grossen Vertreter des Heldenliedes aufblühende didaktische Poesie der böotischen Dichterschule über. Durchweg ward ausserdem der Hexameter in der priesterlichen Poesie der Orakel und alten Hymnen angewandt; möglicher Weise hatte er sogar in der hieratischen Poesie seine älteste und ursprüngliche Stellung, da das gemessene Mass des gleichen Rhythmus, die Länge des Verses und die Feierlichkeit des spondeischen Ausgangs recht wohl zum Charakter der heiligen Poesie passte; sicher haben die Priester der Orakel schon in der ältesten Zeit in Hexametern geredet, und war der Hexameter so sehr zur typischen Form der Orakelsprüche geworden, dass selbst die Tragiker und Komiker plötzlich die Schauspieler in daktylischen Hexametern reden liessen, wenn sie auf Orakelsprüche und Wahrsagungen zu sprechen kamen; s. Arist. Equ. 197 ff. 1015 ff. Pac. 1063 ff. Av. 992 ff. Lysistr. 770 ff. vergl. Aesch. fr. 162, Hec. 75. 87 ff. Seneca Oedip. 237 ff. Aus der alten religiösen Nomenpoesie ging der Hexameter auch auf die jüngeren Nomen und Dithyramben über, indem Timotheos nach Suidas νόμους δι' ἐπῶν schrieb und Philoxenos wie Telestes daktylische Metra in ihren Dithyramben mit Vorliebe anwandten; auf diese Quelle aber sind hinwiederum die vereinzelten Hexameter der Tragödie bei Sophocles Trach. 1010—40, Phil. 839—42, Seneca Oed. 407 ff. Med. 110—5 zurückzuführen.

Schon in alter Zeit war der Hexameter aus dem heroischen Epos auf dessen Verspottung, das parodische Epos, übergegangen. Aus der Parodie entnahm den Hexameter die römische Satire des Lucilius und seiner Nachfolger, sei es nun dass, wie Lydus de magistr. I 41 sagt, der Komiker Rhinthon, oder, was wahrscheinlicher, die Sillographen Xenophanes und Timon den römischen Satirikern als Vorbild dienten. Minder klar liegen die Fäden zu Tag, die vom Hexameter der älteren Zeit zu den bukolischen Gedichten des Theokrit und seiner Nachahmer hinüberführten. Vielleicht wurden dabei die Bukoliker von alten, uns freilich unbekannten Weisen des sicilischen Volksliedes geleitet; wahrscheinlich aber wandte Theokrit wie in seinen kleinen

Epopöen, so auch in seinen Hirtenliedern den Hexameter nur desshalb an, weil derselbe in jener Zeit der Kunstpoesie das bekannteste und populärste Metrum war.

Auf lateinischen Boden hat unsern Vers zuerst Ennius verpflanzt (s. Ennii ann. 121), nachdem vor ihm die lateinischen Epiker sich mit den holperigen Rhythmen des altlateinischen saturnischen Verses begnügt hatten. Die fremde Pflanze gedieh trotz der geringeren Gunst des Bodens unter der sorgsamen Pflege der römischen Dichter zu wundervoller Blüthe, so dass der Hexameter unter den Händen des Vergil und Ovid seine grösste Vollendung erhielt.

Nach Pausanias X 5, 4 und andern Gelehrten (s. Proclus Chrestom. p. 230 W. Atilius p. 284 K. u. vergl. E. v. Leutsch in Philol. XII 19) soll zuerst Phemonoe, die orakelverkündende Priesterin des Apoll, den Hexameter erfunden haben. Natürlich ist dieses nur eine sagenhafte Fiction, da auch die Griechen von keinem älteren Hexameter etwas wussten als von dem des Homer; wohl aber ist es möglich, ja sogar wahrscheinlich, dass schon vor Homer der Vers in heiligen Liedern von den heiligen Sängern der Musen und des Apoll angewandt worden ist.

Die verschiedenen Formen des Hexameters.

199. Der Anfänger ist nur zu sehr geneigt anzunehmen, dass alle Dichter den Hexameter über einen Leisten geschlagen haben. G. Hermann hat zuerst in seiner berühmten Abhandlung, de aetate scriptoris Argonauticorum, die grossen Verschiedenheiten in der Behandlung des Hexameters bei den griechischen Dichtern nachgewiesen, so dass er mit Recht sagen konnte: nunc numeros videamus, de quibus exponendum est explicatius illorum causa, qui ovum non putant ovo similius esse, quam, si sex pedes habeat, hexametrum hexametro. Weniger gross sind die Unterschiede in den Hexametern der lateinischen Dichter; dass aber auch diese nicht immer die gleichen Grundsätze befolgten, das haben in unserer Zeit L. Müller, de re metr. poet. lat., Drobisch, Formen des lat. Hex. (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1866. 1868. 1875), Hultgren, observ. metr. in poet. eleg., Jahrb. f. Phil. 1873 S. 745—72, Birt, historiae hex. lat. symbola, in sorgfältigen Einzeluntersuchungen nachgewiesen.

200. Zwei Dinge sind vor anderen bezüglich des Baues des Hexameters zu beachten: erstens die Gestalt der einzelnen Füsse, und zweitens die Cäsuren oder Verseinschnitte. Die Form des

Hexameters ist im allgemeinen folgende:

– ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ◡◡ – ⏓

Der letzte Fuss des Hexameters also hat durchweg die Form des Spondeus, dessen Stelle ein Trochäus vertreten kann. Der vorletzte Fuss ist in der Regel ein Daktylus; den Spondeus haben hier die Dichter nicht geliebt, damit der Rhythmus nicht durch die Aufeinanderfolge zweier Spondeen an der hervorragendsten und am meisten ins Gehör fallenden Stelle des Verses allzu langsam und schwerfällig werde. Jedoch herrschten über die Zulässigkeit eines solchen cτίχοc cπονδειάζων zu verschiedenen Zeiten verschiedene Meinungen.

Bei Homer und Hesiod sehen wir den Spondeus im fünften Fuss nicht ängstlich gemieden, sogar oftmals absichtlich gewählt, um einen malerischen Effect durch den Rhythmus hervorzubringen, wie in Α 600 u. ι 242

ὣc Fίδον Ἥφαιcτον διὰ δώματα ποιπνύοντα
ἐcθλαὶ τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεοc ὀχλήcειαν

oder um eine Rede oder sonst einen Abschnitt durch die schweren Spondeen zum ruhigen Abschluss zu führen, wie Α 21. 157. 291 u. o. Im allgemeinen kommt bei Homer auf 18 Hexameter einer mit spondeischem Ausgang; s. Ludwich, de hexametris poet. gr. spondaicis p. 8 u. I. Bekker, Homerische Blätter I 147.

Die alexandrinischen Dichter haben in ihrer der poetischen Malerei zugewandten Manier geradezu nach dem berechneten Effect jener spondeischen Verse gehascht, dabei aber Wortschluss nach dem Spondeus des 5ten Fusses durchweg vermieden. Unter den 15 Versen des Eratosthenes bei Achilles Tatius Isag. c. 29 haben 7 den Spondeus an fünfter Stelle, und Bion hat in dem Ἐπιτάφιοc Ἀδώνιδοc die Versausgänge ὠρύονται v. 18, αἰωρεῖται v. 25, πορφύρονται v. 27, δακρύοντι v. 34 offenbar absichtlich gewählt.

Diese Liebhaberei der Alexandriner für den spondeischen Ausgang und für drei- und viersylbige Wörter am Schlusse des Hexameters ward durch Catull, den gelehrten Nachahmer der Alexandriner, nach Rom verpflanzt; in dem Liede auf die Hochzeit des Peleus und der Thetis erlaubte sich derselbe sogar drei solcher Verse hintereinander zu setzen, 64, 78—80:

electos iuvenes simul et decus innuptarum
Cecropiam solitam esse dapem dare Minotauro,
quis angusta malis cum moenia vexarentur.

Cicero spottet über jene Manier τῶν νεωτέρων in einem Briefe an Atticus VII 2, und Horaz und die Satiriker verschmähten in ihrer einfachen Sprache jene gesuchte Künstelei; vgl. Persius I 95. Auch bei den übrigen Dichtern kam jene Mode bald nach Ablauf des Augusteischen Zeitalters wieder derart in Verruf, dass schon Manilius und Lucan nur einige wenige Mal einen Spondeus im fünften Fuss zu setzen sich erlaubten; s. L. Müller, de re met. p. 143 und A. Viertel in Jahrb. f. Phil. 1862 S. 801—811. Die gleiche Richtung machte sich gegen Ende des Alterthums auch bei den Griechen geltend und unter den vielen Tausend Versen des Nonnus hat kein einziger an fünfter Stelle einen Spondeus.

Die in den Regeln einer kleinlichen Theorie befangenen Dichter haben bei spondeischen Versen eine strenge Auswahl bezüglich der zulässigen Worte getroffen. Am meisten liebten sie viersylbige Wörter, oder dreisylbige, welche mit einem vorausgehenden einsylbigen Worte eng zusammenhingen. Sonst pflegten sie einem dreisylbigen Schlusswort ein längeres, gewöhnlich fünfsylbiges Wort vorauszuschicken, um damit den gesuchten Klangreichthum der spondeischen Verse noch zu heben. Die Lateiner gebrauchten überdies mit besonderer Vorliebe griechische Wörter, vornemlich Eigennamen an besagter Stelle; siehe darüber die sorgfältigen Untersuchungen von Ludwich und Viertel in den oben bezeichneten Schriften.

201. Geradezu gestört aber wurde die Schönheit des Rhythmus, wenn nicht blos der sechste und fünfte, sondern auch der vierte Fuss einen Spondeus bildete. Mehrere Dichter, die einer strengeren Kunstform folgten, wie Callimachus, Nicander, Oppian, haben daher solche Verse durchaus gemieden; nicht so ängstlich waren Homer und andere, bei denen der dichterische Gedankenflug allzubeengende Fesseln verschmähte, wie in

οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι (A 226)
δαιμόνι', οὔ σε Ϝέϝοικε κακὸν ὣς δειδίσσεσθαι (B 190)
perque hiemes aestusque et inaequales autumnos (Ovid. met. I 117)

Ja Homer ging noch darüber hinaus und bildete Verse mit 5, ja 6 Spondeen, wie

Ἀτρεΐδης· τὼ δ' αὖτ' ἐκ δίφρου γουνάζεσθην (O 334),

vergl. Ψ 221, φ 15, χ 175 = χ 192, hymn. Apoll. Del. 31. Bei Catull. 116, 13 lesen wir einen ähnlichen Vers aus lauter Spondeen

qui te lenirem nobis, neu conarere.

Andere Beispiele aus der lateinischen Poesie siehe bei L. Müller p. 141.

Ueberhaupt gibt die Häufung von Spondeen dem Vers einen

schwerfälligen Gang und ist von den Dichtern vermieden worden, wenn sie nicht eine bestimmte Absicht damit verbanden, wie Vergil in Aen. VI 846, VII 634, VIII 452:

unus qui nobis cunctando restituis rem.
aut laevis ocreas lento ducunt argento.
Illi inter sese multa vi bracchia tollunt.

Denn hier malte der Dichter durch die Schwere der spondeischen Rhythmen die Mühe der Arbeit, die zähe Dehnbarkeit des Metalls, die zaudernde, langsam vorschreitende Staatsklugkeit des Fabius Cunctator.

202. Weit weniger auffällig ist die Häufung von reinen Daktylen, da durchweg die Zahl der daktylischen Füsse grösser zu sein pflegt als die der spondeischen, zumal im Griechischen, das einen starken Ueberschuss an Kürzen hat. Hexameter mit fünf Daktylen sind daher gar nicht selten und entschlüpften von selbst dem schaffenden Dichter; hier und da aber ist auch eine bestimmte Absicht bezweckt, wie in

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής (λ 588)
sed fugit interea, fugit irreparabile tempus (Vergil georg. III 284)

In den ersten vier Füssen liessen die Dichter Daktylen mit Spondeen wechseln, ohne sich an beengende Regeln zu binden; fast einzig bestimmte sie hier die Natur der Worte, die Liebe zur angenehmen Abwechselung und das natürliche Streben den Rhythmus dem Sinn anzupassen. Da aber nicht blos in der Mode, sondern auch in der Kunst der Geschmack wechselt und der sprachliche Stoff andere Formen des Rhythmus den Griechen, andere den Römern nahe legte, so ergaben sich auch im Bau des ersten Theiles des Hexameters gewisse Eigenthümlichkeiten, welche einzelne Dichter und einzelne Literaturperioden charakterisirten. Dieselben hängen jedoch nicht so fast von der Gestalt der einzelnen Füsse, als von den durch die Wortschlüsse innerhalb der einzelnen Füsse bewirkten Einschnitten ab.

203. So hat man also beobachtet (s. Hermann ad Orphica p. 729, Wernike ad Tryphiodorum p. 173, Bekker Hom. Bl. I 144 ff.), dass die Griechen in Versen mit bukolischer Cäsur, wenn mit dem 5ten Fuss ein neuer Satz oder doch ein neues Wort anfing, im 4ten Fuss einen reinen Daktylus zu setzen liebten und um diesen zu erzielen oft zu ungewöhnlichen Formen griffen, wie in H 212

μειδιόων βλοσυροῖσι προσώπασι· νέρθε δὲ ποσσίν

Offenbar thaten sie dieses, damit das erste Versglied nicht mit der gleichen spondeischen Cadenz wie das zweite schliesse, und damit nicht der Rhythmus durch den Spondeus im 4ten Fuss in Verbindung mit der Interpunction eine zu starke Retardirung erleide. Eine gleiche Vorliebe der Lateiner für den Daktylus im 4ten Fuss ist nicht nachweisbar; umgekehrt haben dieselben an dieser Versstelle den Spondeus bevorzugt und desshalb z. B. die Form *nec* der zweisylbigen *neque* vorgezogen; s. Wagner, quaest. Vergil. p. 531 u. Drobisch a. O. I 130).

Ferner zeigt Homer eine gewisse Vorliebe für den Spondeus im 1ten Fuss (s. Bekker, Hom. Blätter I 138 u. 285), wenn auch in Folge des Ueberschusses an daktylischen Wortformen selbst bei Homer immer noch die Zahl der Hexameter mit beginnendem Daktylus grösser ist als der mit beginnendem Spondeus (s. Drobisch a. O. II 45). Umgekehrt haben die römischen Dichter im 1ten Fuss dem Daktylus vor dem Spondeus ganz entschieden den Vorzug gegeben und namentlich Wortschluss nach einem beginnenden Spondeus weit mehr als nach einem beginnenden Daktylus gemieden (s. Birt l. l. 18 ff.). Die Vorliebe für daktylischen Anfang tritt besonders bei Ovid hervor und steigert sich bei ihm mit dem wachsenden Alter, so dass in den Fasti auf 1 Hexameter mit beginnendem Spondeus ungefähr 8 mit beginnendem Daktylus kommen (s. Hultgren a. O. I 28).

Eine besondere Eigenthümlichkeit des Nonnus und seiner Nachahmer war es, in keinem der beiden Versglieder zwei Spondeen hintereinander zu setzen. Dadurch erhielten deren Verse eine ausserordentliche Volubilität, welche noch durch die Cäsur nach dem 3ten Trochäus verstärkt wurde.

Derartige Feinheiten der Kunst verschmähte noch Homer, der sich dadurch zumeist von sämmtlichen jüngeren Dichtern im Versbau unterscheidet, dass er eine weit grössere Mannigfaltigkeit von Formen schuf und dabei selbst Härten, wie dem Gebrauch von spondeischen Wörtern im 2ten Fuss oder gar im 2ten und 1ten Fuss

ἀλλ' ἔχε σιγῇ μῦθον ἐπίτρεψον δὲ θεοῖσιν (τ 502)
τῇσιν δ' Ὧραι μὲν λῦσαν καλλίτριχας ἵππους (Θ 433)

nicht ängstlich aus dem Wege ging, während die jüngeren Dichter, namentlich Nonnus und Ovid, letzterer aber mit ungleich

feinerem Geschmack, gewisse melodische Formen fast ausschliesslich bevorzugten und dadurch wohl grösseren Wohlklang, aber auch grössere Einförmigkeit in ihre Verse brachten. Dass indess auch zwischen den einzelnen Gesängen des Homer ein grosser Unterschied in der Kunst des Versbaues waltet, wird sich jedem leicht ergeben, der nur einmal die melodischen Verse der Μῆνις und der Πρεσβεία mit den ungelenken Rhythmen der Λύτρα Ἕκτορος verglichen hat.

Mit der besprochenen Vorliebe für den Spondeus oder Daktylus in einzelnen Versfüssen hängt auch eine Reihe prosodischer und sprachlicher Eigenthümlichkeiten zusammen, nämlich

1) dass Homer in der Thesis des 1ten Fusses öfters als in der Thesis anderer Füsse eine kurze Schlusssylbe vor muta c. liqu. lang gebraucht, wie in ἐκ δὲ Χρυσηΐς Α 439 (s. Hartel, Homerische Studien I² 85) und an derselben Stelle einige 30 Mal einen langen Vocal nicht elidirt, wie in ἠχῇ, ὡς ὅτε Β 209, einige Mal sogar einen kurzen Vocal vor einfachem ρ λ und ν längt, wie in πολλὰ λισσόμενος Ε 358 = Φ 368 = Χ 91, πολλὰ ῥυστάζεσκεν Ω 755, πυκνὰ ῥωγαλέην ν 438 = ρ 198 = σ 109, ποῦ δὲ (al. δαὶ) νηῦς ω 299; vergl. Ψ 493, τ 283, ψ 316, ω 343, Ζ 19, Θ 139.

2) Dass Nonnus, der in der Thesis den Vocal eines ein- oder zweisylbigen Wortes vor muta c. liqu. nicht verlängerte, von dieser Regel in der Thesis des ersten Fusses einige Mal (I 458, II 114, II 374, IV 56, XI 512) eine Ausnahme sich erlaubte, und überhaupt nur den ersten Fuss durch eine spondeische Wortform bilden liess; s. Hilberg, das Princip der Sylbenwägung S. 168 ff.

3) Dass Homer am meisten in der Thesis des 2ten und 5ten Fusses und zwar nach der ersten Sylbe die Positionskraft vor muta c. liqu. vernachlässigt (s. Hartel, Hom. Stud. I² 81).

4) Dass Ovid und die lateinischen Dichter überhaupt, um mehr daktylische Füsse zu erhalten, gern Neutra im Plural statt im Singular gebrauchen, wie *nomina* statt *nomen*, *numina* statt *numen*, und die Ablativendung e neben der herrschenden auf i anwenden in *caeleste resumpto* (Ovid. metam. XV 743), *perenne genae* (Ovid. heroid. 8, 64); s. Birt a. O.

Im allgemeinen hat im griechischen Hexameter die Vorliebe für daktylische Füsse allmählich zugenommen, so dass nach der von Ludwich, Jahrb. f. Phil. 109, 237 aufgestellten Tafel, auf 1 Spondeus in der Odyssee $2^2/_3$, in Apollonios $3^3/_8$, in Nonnos $5^3/_8$ Daktylen kommen. Es hängt aber diese Abnahme der Spondeen theilweise mit der abnehmenden Kraft der schwachen Position (s. § 18) zusammen.

Ueber die Hexameter mit Wortschluss nach einem Spondeus im 2ten Fuss bei Homer handelt mein Aufsatz, Die Interpolationen bei Homer, in Stzb. d. bayr. Ak. 1879. Sämmtliche Beispiele bei griechischen Dichtern sind zusammengestellt von Hilberg, a. a. O. S. 20 ff. 97 ff. 129 ff.

204. In Folge der Verschiedenheit der einzelnen Füsse nahm der ganze Vers verschiedene Gestalten (σχήματα), im ganzen 32

an, mit deren Aufstellung und Benennung sich besonders Heliodor und seine Schule beschäftigte; siehe schol. Hephaest. p. 167, Plotius p. 502, Victorinus II 2, Diomedes p. 496, Anonym. bei Keil p. 534, Draco p. 136—139. Die ganze Lehre ist eine theoretische Feinspinnerei der alten Grammatiker; doch verdienen aus besonderen Gründen von den verschiedenen Schematen folgende eine Erwähnung:

Hexameter von der Form:

_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _

ὣς φάτο δακρυχέων, τοῦ δ' ἔκλυε πότνια μήτηρ

hiessen κατενόπλιοι; aus Victorinus II 2, 37 ersieht man, dass dieses die Form einer bestimmten Art lyrischer Hexameter war, die nicht in 6 Füsse, sondern in zwei zwölfzeitige Kola zerlegt wurden.

Hexameter, in denen Daktylen mit Spondeen wechseln:

_ ∪ ∪ _ _ _ ∪ ∪ _ _ _ ∪ ∪ _ _

οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν.

hiessen περιοδικοί.

Mit σχῆμα Σαπφικόν bezeichnete man Hexameter, in denen nur der erste und letzte Fuss ein Spondeus war:

_ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _

Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός, ὁ γὰρ βασιλῆι χολωθείς

Στίχους ἡρῴους nennt Aristides de mus. p. 51 diejenigen Hexameter, deren letzter Fuss die trochäische Form zulässt, womit Alexander Aphrodisiensis im Commentar zur Metaphysik des Aristoteles p. 813 Bon. übereinstimmt, indem er den Namen ἔπος auf die Hexameter, deren 5 erste Füsse reine Daktylen und deren letzter ein Trochäus ist, beschränkt.

Die Cäsuren des Hexameters.

205. Nach den im allgemeinen Theil erörterten Sätzen der alten Rhythmiker hat der daktylische Hexameter einen zu grossen Umfang, als dass er die Geltung eines einzigen musikalischen Satzes haben könnte. Fragen wir unser eignes rhythmisches Gefühl, so kommen wir zu demselben Ergebniss; durch die Länge des Verses sehen wir uns unwillkürlich genöthigt bei seiner Recitation in der Mitte einen kleinen Ruhepunkt zu suchen, um mit frischer Kraft zum Vortrag des übrigen Theiles überzugehen. So zerfällen also die alten Metriker den Hexameter in zwei Theile und nennen die Stelle, wo die beiden Theile zusammenstossen

und der Vortragende von neuem Athem holt, Verseinschnitt, τομήν, *caesuram, incisionem*. Bestimmt und klar sagt dies unter andern der Metriker Marius Victorinus I 19: incisiones etiam versuum, quas Graeci τομάς vocant, ante omnia in hexametro necessario observandae sunt. omnis enim versus in duo cola formandus est, qui herous hexameter merito nuncupabitur, si competenti divisionum ratione dirimatur.

206. Aber gerade in Bezug auf die Cäsur unterscheidet sich der Hexameter wesentlich von andern, gleichfalls aus zwei Theilen bestehenden Versen, wie dem anapästischen und trochäischen Tetrameter. Diese haben den Einschnitt an ganz bestimmter Stelle, und werden durch denselben in zwei Hälften zerschnitten; der Vers zerfällt da nicht sowohl in zwei Theile, als er sich aus zwei Theilen zusammensetzt. Der daktylische Hexameter hingegen verschmähte geradezu die Theilung in zwei gleiche Kola und liebte zu allen Zeiten eine grössere oder geringere Beweglichkeit der Cäsur. Denn die Mannigfaltigkeit des Einschnittes gehörte schon zu Homers Zeiten zum Wesen des Hexameters, da darin ein treffliches Gegengewicht gegen die eintönige Wiederholung desselben Verses gegeben war. Mit andern Worten, beim Hexameter überwog die Kraft des Ganzen, der Einschnitt war so wechselnd und so ungleichmässig, dass er nur eine nebensächliche Bedeutung hatte.

Im Vorstehenden sind wir zur Annahme einer Cäsur im Hexameter gelangt, indem wir vom Ganzen ausgingen, und den Umfang des ganzen Hexameters zu gross fanden, um einen einzigen musikalischen Satz zu repräsentiren. Es ist jedoch möglich, ja wahrscheinlich, dass uns in der Cäsur ein altes Anzeichen der ehemaligen Vereinigung zweier kleineren Verse zu einem längeren enthalten ist. Dagegen scheint nur das zu sprechen, dass in dem Hexameter, wie er uns ausgebildet bei Homer vorliegt, sehr verschiedenartige Kola enthalten sind, wie

ὣς φάτο δακρυχέων, | τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.
ἀλλ' ἀκέουσα κάθησο, | ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.
ὅς κε θεοῖς ἐπιπείθηται, | μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.
ἐς δ' ἐρέτας ἔκρινεν ἐείκοσιν, | ἐς δ' ἑκατόμβην.
δῶκε δ' ἄγειν, | τὼ δ' αὖτις ἴτην παρὰ νῆας Ἀχαιῶν.
πρόσθε λέων, | ὄπιθεν δὲ δράκων, | μέσση δὲ χίμαιρα.

Aber daraus folgt nur, dass entweder Homer, nachdem er den Hexameter als Ganzes vorgefunden hatte, denselben wieder in verschiedene Glieder zu zertheilen sich erlaubte, oder dass es von vornherein verschiedene Kola waren, welche in der Zeit vor Homer zum Hexameter vereinigt worden waren. Es deuten aber die in den nächsten Paragraphen zu besprechenden 3 Hauptcäsuren des Hexameters darauf hin, dass es folgende 3 Verspaare

waren, welche miteinander verbunden den langen sechsfüssigen Vers geschaffen haben: .

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – und – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ und ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ und – ⏑ ⏑ – ⏓

207. Woran erkennt man nun aber die Stelle, wo in den einzelnen Fällen die Cäsur anzusetzen ist. Seit Alters hat man stets angenommen, dass der Einschnitt mit dem Schlusse eines Wortes zusammenfallen müsse; was ist auch natürlicher, als dass die Stimme dort einen Ruhepunkt sucht, wo ihr die Sprache einen solchen darbietet? Erst in unserer Zeit hat Lehrs, de Aristarchi studiis 2. Aufl. S. 409 jene alte Lehre angegriffen und den Satz aufgestellt, dass die Cäsur regelmässig in den 3ten Fuss falle, und in Versen, in deren 3tem Fuss kein Wort schliesst, wie

Διογενὲϲ Λαερτιάδη, πολυμήχαν᾽ Ὀδυϲϲεῦ

die Cäsur durch die Modulation bemerkbar gemacht worden sei. Nun besteht die Cäsur allerdings nicht blos in jener kleinen Pause, welche die Glieder des Verses von einander scheidet; es verbindet sich mit ihr auch eine bestimmte Modulation, indem die Stimme nach jenem Ruhepunkt wieder kräftiger anhebt und dem nächsten Ictus einen grösseren Nachdruck verleiht. Allein ein Ruhepunkt ist vor allem nöthig, und der wird doch bei einfach natürlichem Vortrag zwischen zwei Wörter, und nicht mitten in ein Wort gefallen sein. Sodann ist allerdings zuzugeben, dass in der Lyrik und namentlich bei Pindar oft mit dem Schlusse eines Kolon kein Wortschluss verbunden ist; aber was in dem künstlichen Vortrag der Oden erlaubt war, das dürfen wir noch nicht so ohne weiteres auf den Hexameter übertragen, der, wenn auch zur Phorminx gesungen, doch jedenfalls so gesungen ward, dass sich der Gesang nicht viel über eine gute Declamation erhob. Dazu kommt, dass sich in der Lyrik auch ohne Wortschluss die einzelnen Glieder durch ihre rhythmische Form leichter als im Epos von einander abhoben. Mochte daher auch die Modulation allein in Verbindung mit der spondeischen Form des 3ten Fusses genügen in lyrischen Hexametern, wie

ἔννεπε δ᾽ ἀντίον ὁρμαίνων τέραϲ εὐθὺϲ Ἀπόλλων (Pind. Ol. 8, 41)
οὓϲ ὑπὸ τείχεϲι Καδμείοιϲιν ἀπώλεϲα κούρουϲ (Eurip. Suppl. 274)

die Gliederung des Verses zu bezeichnen, so konnte doch in dem epischen Hexameter, dessen einzelne Füsse eine wechselnde Form

hatten, die Hervorhebung des Kolenschlusses durch das Wortende nicht entbehrt werden. Am entschiedensten aber spricht gegen die Meinung von Lehrs der Umstand, dass, wenn wir durchweg dem Hexameter ohne Rücksicht auf den Wortschluss die gleiche Modulation

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⁝ ⏑⏑ –́ ⁝ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ –

gäben, dadurch eine unerträgliche Monotonie entstände, welche die epische Ruhe zur einschläfernden Langweile steigern würde. Wir bleiben daher bei der alten Meinung, dass im Hexameter die Cäsur mit Wortschluss verbunden sein muss, und werden von dieser Grundlage in den weiteren Erörterungen ausgehen.

Die Anschauung vom Zusammenfallen der Cäsur und des Wortschlusses hat sich früh so eingebürgert, dass sie zur Verrückung der Bedeutung des Wortes Cäsur führte. Man dachte nämlich schon im Mittelalter (s. Thyrot, l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge. p. 448) bei dem Worte Cäsur an die Zerschneidung eines Wortes durch das Ende des rhythmischen Fusses, und in diesem Sinne sprechen die neueren Philologen von mehreren Cäsuren des Hexameters, weil öfters ein Wort aus dem einen Fuss in den andern hinüberreicht, und so mitten in dem Fusse endet. Auch die bei den modernen Philologen so beliebte Unterscheidung von Haupt- und Nebencäsuren war den Alten unbekannt. Sie kannten nur die éine Cäsur, welche den Vers in seine zwei Kola theilt.

208. Wir dürfen aber noch einen Schritt weiter gehen. Zunächst erheischen die natürlichen Gesetze des Vortrags, dass in der Cäsur ein Wort schliesst; noch viel ungezwungener aber ergibt sich der kleine Ruhepunkt im Vortrag, wenn mit dem Wortschluss auch eine kleine Sinnpause verbunden ist. Was scheint nun der natürlichen Entwicklung der griechischen Poesie entsprechender zu sein, als dass in ihr die Gliederung des Rhythmus und des Satzes Hand in Hand ging? Dass aber auch in der That eine solche Uebereinstimmung angestrebt wurde, dafür liegen uns viele Anhaltspunkte vor. Nach einem offenbar aus griechischer Quelle geflossenen Satze des lateinischen Metrikers Victorinus II 2, 20 galt ein Hexameter ohne jede Conjunction für fehlerhaft, wie der Vergilianische

formosum pastor Corydon ardebat Alexin.

Wie stimmt dieses ganz und gar zur anderen Regel, dass jeder Hexameter eine rhythmische Cäsur haben müsse? Nach den Grammatikern soll ferner die bukolische Cäsur speciell bei den griechischen Bukolikern geherrscht haben; eben dieselben Bukoliker haben aber auch ungleich häufiger als die Dichter des he-

roischen und didaktischen Epos am Ende des 4ten Fusses eine Interpunction eintreten lassen. Und steigen wir weiter zur Quelle der daktylischen Poesie, zu Homer, auf, so sprechen auch hier viele und gewichtige Erscheinungen für jene Uebereinstimmung der Gliederung des Rhythmus und des Satzbaues. Vor allen Dingen verdient es Beachtung, dass bei Homer in den beiden letzten Füssen und nach dem Trochäus des vierten Fusses keine Interpunction zu stehen pflegt; auf dieselben Stellen kann aber auch nach allgemeiner Uebereinstimmung keine metrische Cäsur fallen. Lesen wir sodann die nächst besten Verse bei Homer, wie

ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἁδεῖν κακός, ὁππότε δεῦρο
υἱέι σῷ ἑπόμην, θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα
παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὁμηλικίην ἐρατεινήν.
ἀλλὰ τά γ᾽ οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα,
τοῦτο δέ τοι ἐρέω, ὅ μ᾽ ἀνείρεαι ἠδὲ μεταλλᾷς.

so werden wir durchweg den rhythmischen Einschnitt durch eine im Satzbau begründete Sinnpause unterstützt finden.

209. Anders freilich steht die Sache bei den lateinischen Dichtern, namentlich den Satirikern. Aber Verse wie die des Persius 5, 132 ff.

Mane piger stertis. 'Surge!' inquit Avaritia, 'heia
Surge!' negas; instat 'Surge!' inquit. 'Non queo.' 'Surge!'
'Et quid agam?' 'Rogitas? en saperdam advehe Ponto.'

wären auch einem Homer als die gräulichsten rhythmischen Ungeheuer vorgekommen trotz ihrer richtigen Cäsuren. Homer und alle die, welche bewusst oder unbewusst seinem Vorbilde folgten, stellten weit höhere Anforderungen an einen schönen Versbau. Die Cäsur ward bei ihnen nicht einzig durch die rhythmische Beobachtung, dass sechs daktylische Füsse die Grösse eines einfachen musikalischen Satzes überschreiten, hervorgerufen; sie ergab sich ihnen ebenso ungezwungen aus den Regeln des Satzbaues, die nicht leicht sechs oder mehr Wörter zu einem einzigen ungetheilten Satze verbinden lassen. Desshalb dürfen auch wir, wenn wir die Cäsuren homerischer Verse bestimmen wollen, nicht pedantisch an dem Satze hängen, dass die Cäsur in die Mitte des Verses fallen müsse. Vielmehr müssen wir durch die Satzgliederung uns bestimmen lassen, die Stelle der Cäsur hin und wieder weiter nach rechts oder links zu verrücken und z. B. in dem Vers

λίccομαι εἵνεκ᾽ ἐμεῖο μένειν· παρ᾽ ἐμοίγε καὶ ἄλλοι.

lieber eine τομὴ ἑφθημιμερῆc als eine τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον annehmen.

Um jedoch kein Missverständniss aufkommen zu lassen, bemerke ich noch ausdrücklich, dass auch die kunstverständigsten Dichter sich in Bezug auf die Uebereinstimmung von Cäsur und Interpunction an keine feste Regel banden, und dass dieselben insbesondere auch Verse bauten, in denen eine Zerlegung des Verses in zwei Satzglieder unmöglich ist, wie

αὐτὰρ ἔπειθ᾽ ὑπὸ ποccὶν ἐδήcατο καλὰ πέδιλα.
αὐτοὶ γὰρ cφετέρηcιν ἀταcθαλίηcιν ὄλοντο.

Aber in Versen der Art scheint auch in der That ein äusserst geringes, kaum merkbares Einhalten der Stimme mit der Cäsur verbunden gewesen zu sein, so dass man geradezu zweifeln kann, ob in denselben überhaupt von einer Cäsur gesprochen werden darf. Auch gibt es schon bei Homer Verse, wie

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
τῆλε δ᾽ ἀπὸ cχεδίηc αὐτὸc πέcε, πηδαλίον δέ

in denen die rhythmische Gliederung in der Gestalt der Einzelfüsse einen so energischen Ausdruck gefunden hat, dass ihr gegenüber die Bedeutung der Interpunction zurücktreten muss.

Ueber den Zusammenhang der Cäsur und der Interpunction haben besonders Gerhard, lectiones Apoll. p. 207—30, Hoffmann, quaestiones Homericae I 27 ff., Hartel, homerische Studien I² 94 gehandelt, und auf den grossen Unterschied der harmonischen Kunst des Homer und der störenden Dissonanzen der römischen Dichter aufmerksam gemacht. Horaz, der so hart über den schlotterigen Vers seiner Vorgänger urtheilt, ist selbst nicht viel über die rohe Praxis derer hinausgekommen, die im Hexameter nichts anderes sahen als eine Vereinigung von sechs Füssen. Von den jüngeren Dichtern hat besonders Nonnus ein Auseinanderfallen der Cäsur und Satztheilung zu vermeiden gesucht, indem er nach Gerhard, lect. Apoll. 220 nur am Schlusse des Hexameters, nach der Cäsur und am Ende des 4ten Fusses eine Interpunction setzte.

Köchly in den Prolegomena zu Q. Smyrnaeus p. XXXIII hat einen Unterschied zwischen Caesura ordinaria und Caesura primaria aufgestellt; unter der ersten versteht er die rhythmische Cäsur, unter der zweiten den Sinneinschnitt. Eine solche Unterscheidung hat bei einem schöpferischen Dichter wie Homer wenig Sinn; wohl aber lässt sie sich bei spätern Dichtern aufstellen, welche unter dem Einfluss der starren Vorschriften der Schule die natürlichen Verhältnisse vernachlässigten und so einen Widerstreit zwischen der schulmässigen, metrischen Cäsur und der durch den Sinn nahe gelegten Verstheilung aufkommen liessen. In der That scheinen

die römischen Dichter nach derartigen Regeln gearbeitet zu haben, so dass Horaz in Sat. I 6, 53 *felicem dicere non hoc*
me possim, casu quod te sortitus amicum
der Forderung genügt zu haben glauben konnte, weil er mit der Hebung des 3ten Fusses ein Wort schloss, obwohl dieses Wort nach dem Sinn zu dem zweiten Theil des Verses gehört.

210. Der gesetzlichen, von den alten Grammatikern anerkannten Cäsuren gab es vier: die nach der Hebung des dritten Fusses (τομὴ πενθημιμερής, caesura semiquinaria), die nach der Hebung des 4ten Fusses (τομὴ ἑφθημιμερής, caesura semiseptenaria), die nach dem Trochäus des 3ten Fusses (ἡ τομὴ ἡ κατὰ τρίτον τροχαῖον), endlich die nach dem Daktylus des 4ten Fusses (ἡ βουκολικὴ τομή). Von diesen vier Cäsuren galt aber die dritte nur für die griechischen, nicht auch für die lateinischen Dichter, und war die vierte ohnehin, wie schon der Name andeutet, auf eine bestimmte Dichtgattung beschränkt.

Die Lehre von der Cäsur, die in unsern Lehrbüchern eine so grosse Rolle spielt, scheint bei den Alten erst spät eine Beachtung gefunden zu haben. Hephästion in seinem Handbüchlein erwähnt gar nichts von einer Cäsur des Hexameters, auch die Scholien schweigen darüber. Varro beachtete nur die éine Cäsura semiquinaria, und spricht von ihr so, als ob erst er sie erkannt habe; s. Gellius XVIII, 15: etiam Varro in libris disciplinarum scripsit, observasse sese in versu hexametro, quod omnimodo quintus semipes verbum finiret, et quod priores quinque semipedes aeque magnam vim haberent in efficiendo versu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione geometrica (s. Weil in Jahrb. f. Phil. 1862 S. 336 f.) fieri disserit. Aristides de mus. p. 52 erwähnt dann bestimmt die vier Cäsuren: τομαὶ δὲ εὐπρεπεῖς αὐτοῖς, πρώτη μὲν ἡ μετὰ δύο πόδας εἰς συλλαβήν . . . δευτέρα ἡ μετὰ δύο πόδας εἰς τροχαῖον (εἰς τροχαῖον add. Cäsar), τρίτη δὲ ἡ μετὰ τρεῖς εἰς συλλαβήν, τετάρτη κατ' ἐνίους τέσσαρες δάκτυλοι (fort. τέταρτος δάκτυλος), ἤ, ὅπερ ἄμεινον, τέταρτος τροχαῖος· ἡ γὰρ εἰς ὅμοια μέρη διαίρεσις μᾶλλον ἡ τομὴ καλεῖται. Damit stimmt Draco p. 126 überein und von den Lateinern Terentianus v. 1679, Victorinus I 19, 10, Diomedes p. 497, Priscian II 460, Ausonius, praef. cent. nupt., nur dass Diomedes mit Rücksicht auf den lateinischen Versbau die Gültigkeit der τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον bestreitet. Vielleicht darf man auch daraus, dass Vergil in seinen Idyllen den Einschnitt nach dem vierten Fusse nicht suchte, den Schluss ziehen, dass zu seiner Zeit die Lehre von der τομὴ βουκολικὴ noch nicht verbreitet war. Einige Metriker, wie Diomedes p. 498, 4 und Victorinus p. 65, 23 sprechen auch noch von einer Cäsur nach dem 2ten Trochäus, und im byzantinischen Mittelalter fügte man dazu noch eine Cäsur nach der Hebung des 5ten Fusses; s. Mangelsdorf, anecdota Chisiana p. 17.

211. Die gewöhnlichste und schönste Cäsur war die Penthemimeres oder die Cäsur nach der Hebung des 3ten Fusses:

– ⏔ – ⏔ –, ⏔ – ⏔ – ⏑⏑ – –

ὣς φάτο δακρυχέων, τοῦ δ᾿ ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.

spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae.

Ihre Vorzüge bestehen darin, dass sie erstens den Vers in zwei ziemlich gleiche Theile theilt, was noch mehr hervortritt, wenn man die durch sie hervorgerufenen Ictenverhältnisse beobachtet, und dass sie zweitens eine hübsche Abwechselung in den Vers bringt, indem das erste Glied mit der Hebung, das zweite mit dem Auftakt beginnt, das erste männlich, das zweite weiblich abschliesst. Wahrscheinlicher Weise haben diese sich jedermann von selbst aufdrängenden Erwägungen schon die ältesten Sänger dazu gebracht diese Cäsur zur Hauptcäsur des Hexameters zu erheben.

Schon bei Homer hatte diese Cäsur oder vielmehr die mit ihr verbundene Pause eine solche Kraft, dass vor ihr mehrmals eine kurze Sylbe lang gebraucht ist, wie in

ἣ τέκε Περσῆα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν (Ξ 320)

und ebenso Ε 827, Ω 119, κ 42. 141, ι 109. 194, ο 249. Die Verlängerung und der Hiatus ist durch sie entschuldigt in Ε 576

ἔνθα Πυλαιμένεα ἑλέτην ἀτάλαντον Ἄρηϊ

ebenso in Θ 556, Ω 285, ζ 248, θ 224, ι 366, κ 322. 520, ο 149, hym. in Cer. 99. 101, Soph. Trach. 1010. Auch in der lateinischen Poesie entschuldigte die Kraft der Caesura penthemimeres den Hiatus in Versen, wie

ter sunt conati imponere Pelio Ossan (Verg. georg. I 281)

quod struit aut qua spe inimica in gente moratur (Verg. Aen. IV 235)

Im Mittelalter, wo unsere Cäsur durch ihre Beständigkeit noch mehr Bedeutung erhielt, wurden Verse von der Form

– ⏔ – ⏔ ⏓, ⏔ – ⏔ – ⏑ ⏑ – ⏓

qui petit excelsa, debet vitare ruinam

in der Theorie und Praxis anerkannt, s. Thyrot, l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge, p. 448 f. Ausserdem wurden noch im Mittelalter in den sogenannten leoninischen Versen die Ausgänge der beiden Glieder durch den Reim verbunden, wofür man in manchen Versen der classischen Dichter, wie

quot coelum stellas, tot habet tua Roma puellas (Ovid)

ne tamen ignores, quo sit Romana loco res (Horaz)

ein Vorbild fand; s. W. Grimm in Ber. d. Berl. Akad. 1851 S. 521 ff.

Die griechischen Lyriker und Dramatiker haben in Versen von der Form

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

statt der zweiten Länge im 3ten Fuss auch eine Kürze gesetzt, weil

durch eine etwas längere Pause nach der Cäsur der fehlende Zeittheil leicht ausgefüllt werden konnte. Vielleicht findet sich auch davon im Epos eine Spur in der Verlängerung von πρίν, das bei Homer nur in der Thesis des dritten Fusses die Geltung einer Länge hat, wie in

τὸ πρὶν ἐπ᾽ εἰρήνηϲ, πρὶν ἐλθέμεν υἷαϲ Ἀχαιῶν (I 403 = X 156)

ebenso in Ζ 81, Ν 172, Π 322. 840, δ 668, womit man noch vergleiche

εἵλετο κρινάμενοϲ τριηκόϲι᾽ ἠδὲ νομῆαϲ (Λ 697)
πολλὸν ὑπεκπροθέει φθάνει δέ τε· πᾶϲαν ἐπ᾽ αἶαν (Ι 506)
χώρῳ ἔνι προαλεῖ, φθάνει δέ τε καὶ τὸν ἄγοντα (Φ 262).

Auch auf die Verse der Ilias Δ 517 u. Ρ 429, wo die erste Sylbe von Διώρηϲ in der Thesis des dritten Fusses lang gebraucht ist, würde ich mich für den Gebrauch der syll. anc. an der bezeichneten Stelle berufen, wenn sich nicht Β 622 dieselbe Freiheit im fünften Fusse fände. Aus dem Spiele lasse ich die Stelle Τ 189

μιμνέτω αὖθι τέωϲ ἐπειγόμενόϲ περ Ἄρηοϲ

da es mir nicht zweifelhaft ist, dass hier entweder mit Bekker αὖθι τέωϲ γε oder mit Hermann αὐτόθι τεῖοϲ zu schreiben ist.

212. Stellvertretend für die Hauptcäsur kann die Hephthemimeres eintreten, insbesondere nach einem mehrsylbigen Worte, wie in

– ⏖ – ⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏑⏑ – ⏓

ὅϲ κε θεοῖϲ ἐπιπείθηται, μάλα τ᾽ ἔκλυον αὐτοῦ.
inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto.

Der Gebrauch dieser stellvertretenden Cäsur war indess nur ein beschränkter. Lehrs, de Aristarchi studiis[2] p. 394 ff. hat eine Zusammenstellung sämmtlicher Beispiele bei Homer gegeben. Danach kommen in der Iliade auf 50 bis 100, in der Odyssee auf 190 bis 200 Verse nur éiner, bei dem die Cäsur nach der Hebung des 4ten Fusses angenommen werden muss; vergleiche auch Bekker, homerische Blätter I 143. Noch weniger liebten die alexandrinischen Dichter einen solchen Bau des Hexameters. Hingegen haben die Lateiner von unserer Cäsur einen ziemlich häufigen Gebrauch gemacht, jedoch fast nur in der Art, dass sie ihre Kraft durch eine Nebencäsur nach der Hebung des 2ten Fusses und meist auch noch durch Wortschluss nach dem Trochäus des 3ten Fusses zu verstärken suchten:

– ⏖ –, ⏖ – ⏑, ⏑ –, ⏖ – ⏑⏑ – –

non omnes arbusta iuvant humilesque myricae.

Vgl. Birt, hist. hex. lat. p. 55.

Die Bedeutung der Hephthemimeres zeigt sich ähnlich wie bei der Penthemimeres darin, dass die mit der Cäsur verbundene Pause einen Hiatus zu entschuldigen vermochte, wie in

posthabita coluisse Samo. hic illius arma (Verg. Aen. I 16)
ingenium par materiae. unde illa priorum (Iuv. I 151)

Bei den erwähnten Zählungen hat übrigens Lehrs viele Beispiele nicht mitgerechnet, die nach unserer oben § 209 entwickelten Ansicht nothwendig hieher zu stellen sind. Die Hephthemimeres finden wir nämlich auch in allen jenen Versen, in denen wohl nach der Hebung oder dem Trochäus des dritten Fusses ein Wort schliesst, der Wortschluss nach der 4ten Hebung aber durch einen Sinneinschnitt und gar noch durch die rednerische Figur der Anaphora oder die Verlängerung einer kurzen Sylbe unterstützt wird, wie in

πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, πᾶσιν δὲ Fανάσσειν (A 288)
᾿Αλκάνδρη Πολύβοιο δάμαρ, ὃς ἔναι᾿ ἐνὶ Θήβῃς (δ 126)
νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακήν, ὀλέκοντο δὲ λαοί (A 10)
ἴδμεν ἀλλήλων γενεήν, ἴδμεν δὲ τοκῆας (Y 203).

Von Bedeutung sind für diese meine Auffassung die acht Hexameter in den Fröschen des Aristophanes v. 814 ff., welche die Grammatiker durchweg nach der Hephthemimeres theilten, obwohl die meisten, wie

φρίξας δ᾿ αὐτοκόμου λοφιᾶς λασιαυχένα χαίτην

auch eine Theilung nach der dritten Hebung zuliessen.

213. Die Cäsur nach dem dritten Trochäus lässt den Einschnitt beim Vortrag am wenigsten hervortreten

_ ⏖ _ ⏖ _ ⏑, ⏑ _ ⏖ _ ⏑ ⏑ _ _
τὸν δ᾿ ὡς οὖν ἐνόησεν ᾿Αλέξανδρος θεοFειδής.
ἄξατέ μοι νάρθηκα, τινάξατε κύμβαλα, Μοῦσαι.

Die Römer fanden dieselbe der Hoheit des heroischen Verses wenig entsprechend (s. Victorinus I 19, 8), wesshalb L. Müller de re metr. p. 184 in Versen, wie

infandum regina iubes renovare dolorem

mit Recht lieber eine Cäsur nach der 4ten Hebung als eine trochäische annimmt. Horaz hat sogar in dem Vers

exclusus qui distat? agit ubi secum, eat an non (Sat. II 3, 260)

trotz der starken Interpunction nach dem Trochäus des 3ten Fusses der Hephthemimeres die Kraft zugewiesen die kurze Endsylbe von *agit* zu verlängern. Besonders anstössig aber erschien den lateinischen Dichtern der trochäische Einschnitt im 3ten Fuss, wenn er von einem gleichen im 2ten Fuss begleitet war; solche Verse haben Ovid und Lucan gänzlich vermieden (s. Fröhde, de hexametro latino im Philol. XI 536). In guten lateinischen Hexametern musste daher die Cäsur nach dem dritten Trochäus, wenn sie nicht zur blossen Einführung einer nachfolgenden Hephthemimeres diente, von einem männlichen Einschnitt nach der Hebung des zweiten Fusses begleitet sein, wie in

_ ⏖ _, ⏖ _ ⏑, ⏑ _ ⏖ _ ⏑ ⏑ _ _
hinc Drepani me portus et inlaetabilis ora.

Bei Homer hingegen kommt die trochäische Cäsur keineswegs selten vor, obwohl Lehrs sie mit wenig Recht in Versen annimmt, wo uns Sinn und Redefiguren eher auf die Hephthemimeres oder die bukolische Cäsur hinweisen. In der späteren Zeit haben die Bukoliker, sodann Quintus Smyrnaeus (s. Köchly Proleg. p. XXXII), Gregor von Nazianz und namentlich Nonnus und seine Nachahmer die trochäische Cäsur mit besonderer Vorliebe angewandt, so dass sie bei den letzteren geradezu an die Stelle der alten Hauptcäsur nach der dritten Arsis getreten ist. Dadurch hat der Versbau jener späteren Epiker einen kraftlosen weichlichen Charakter angenommen, der noch erheblich durch den seltenen Gebrauch des Spondeus gesteigert wird. Jeder fühlt das, wenn er mehrere solche Verse hintereinander liest, wie

τοῖϲι δὲ τερπομένοιϲι παρὰ κρητῆρα λιγαίνων
Λέϲβιοϲ αὐτοδίδακτοϲ ἀνέπλεκε Λεῦκοϲ ἀοιδήν,
πῶϲ πρότεροι Τιτῆνεϲ ἐθωρήχθηϲαν Ὀλύμπῳ·
καὶ Διὸϲ ὑψιμέδοντοϲ ἀληθέα μέλπετο νίκην,
πῶϲ Κρόνον εὐρυγένειον ὑποκλάζοντα κεραυνοῖϲ
ταρταρέῳ ζοφόεντι κατεϲφρηγίϲϲατο κόλπῳ
χείματοϲ ὑδρηλοῖϲι μάτην κεκορυθμένον ὅπλοιϲ.
(Nonnus XXIV 230—6)

Auch die trochäische Cäsur hat bei Homer Einfluss auf den Versbau geübt, indem sich in ihr häufig ein sonst unerlaubter Hiatus findet, wie in

ἀλλ᾽ ἀκέουϲα κάθηϲο, ἐμῷ δ᾽ ἐπιπείθεο μύθῳ (Α 565)
κεινὴ δὲ τρυφάλεια ἅμ᾽ ἕϲπετο χειρὶ παχείῃ (Γ 376)

Auch Vergil erlaubte sich in ähnlicher Weise einen Hiatus in
addam cerea pruna, honos erit huic quoque pomo (Verg. ecl. 2, 53)

Bei den Lyrikern steht die Cäsur κατὰ τρίτον τροχαῖον neben der Penthemimeres in Alcman fr. 36; bei den Dramatikern tritt sie entschieden gegen jene zurück. An einigen Stellen stehen sich die beiden Verseinschnitte in entsprechenden Versen gegenüber, wie in Soph. Trach. 1012 ∾ 1035

πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ κατά τε δρία πάντα καθαίρων.
παῖϲον ἐμᾶϲ ὑπὸ κλῆδοϲ· ἀκοῦ δ᾽ ἄχοϲ, ᾧ μ᾽ ἐχόλωϲεν.

ebenso in Aesch. Agam. 104 ∾ 122, Suppl. 69 ∾ 77.

Nach den Nachweisungen L. Müllers habe ich der trochäischen Cäsur bei den lateinischen Dichtern eine sehr geringe Bedeutung eingeräumt. Doch einigen Einfluss behauptete sie immerhin auch hier; das erhellt haupt-

sächlich aus der Interpunction. Eine Sinnpause war nämlich am meisten am Platz nach der Arsis eines daktylischen Fusses und dann am Schlusse eines Fusses; sie störte den Fluss des Rhythmus, wenn sie zwischen die beiden Kürzen der Thesis trat; hier haben daher selbst ungeschickte Verskünstler einen Sinnabschnitt möglichst gemieden und Persius schrieb in Sat. 5, 66 gewiss nicht

'*Cras hoc fiet*'. '*Idem cras fiet*' '*Quid? quasi magnum*

sondern

'*Cras hoc fiet idem*'. '*Cras fiat*'. '*Quid? quasi magnum.*

Aber im 3ten Fusse ist selbst bei Vergil eine Interpunction nach dem Trochäus nicht selten, wie Aen. I 199. 513:

O passi graviora, dabit deus his quoque finem.
Obstipuit simul ipse, simul percussus Achates.

Wenn ich also auch zugebe, dass in dem Verse

Infandum regina iubes renovare dolorem

die verschwindend kleine Sinnpause nach *regina* uns bei der Zerlegung des Verses in seine Kola nicht bestimmen dürfe, so nehme ich doch in den obenstehenden Versen eine trochäische Cäsur an, wiewohl auch nach der Hebung des 4ten Fusses ein Wort schliesst. Bezeichnend ist es nun aber auch für die Verskunst der spätern Epiker der Kaiserzeit, dass dieselben ausserordeutlich selten nach dem 3ten Trochäus interpungirten. Doch hat Valerius Flaccus, dem L. Müller S. 186 nur die einzige trochäische Cäsur

frater Hagen Thapsumque securigerumque Nealcen (III 191)

zuweisen will, nach den Anzeichen der Interpunction noch einige weitere trochäische Cäsuren, wie

mox somno cessere; regunt sua sidera puppem (II 71)
flamina conticuere, tacet cum flatibus aequor (III 732).

214. Die bukolische Cäsur nach dem Daktylus des 4ten Fusses hat von den bukolischen Dichtern, die sie am meisten liebten, ihren Namen:

–́ ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ – –

ἁδὺ μὲν ἁ μόσχος γαρύεται, ἁδὺ δὲ χἁ βῶς (Theocr. IX 7)
ῥαῖνε δέ μιν Συρίοισιν ἀλείφασι, ῥαῖνε μύροισιν (Bion I 77).

Der 4te Fuss bildete in so gestalteten Versen in der Regel einen reinen Daktylus, der desshalb den entschiedenen Vorzug fand, weil ein Spondeus eine unangenehme Monotonie in die Katalexis der beiden Glieder gebracht hätte. Weitaus am häufigsten findet sich unsere Cäsur in der bukolischen Poesie, wo sie an einer alten Sangweise einen volksthümlichen Rückhalt gehabt zu haben scheint; aber sie steht doch auch in anderen Gattungen der Literatur, wie in einem Epigramm bei Philostratus, vita Apollonii I 24

χαῖρε κλυτή ποτε πατρὶς Ἐρέτρια, χαίρετ' Ἀθῆναι·

ferner im Phaethon des Euripides fr. 775

Ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες, εὐφαμεῖτ᾽ ὦ,
ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρετε, ὦ ἴτε λαοί,

wo sie durch die Theilung des cod. Claromontanus (vergl. Heliodor zu Aristoph. Pac. 790 u. Eur. Heracl. 608 = 619), die Interpunction und den Hiatus im 2ten Vers sicher gestellt ist. Gar nicht selten steht sie aber auch bei Homer. Denn wollen wir nicht die reiche Mannigfaltigkeit des homerischen Versbaus in die engen Grenzen einer späteren engherzigen Kunstpoesie bannen, so werden wir Verse wie

ἐς δ᾽ ἐρέτας ἔκρινεν ἐείκοσιν, ἐς δ᾽ ἑκατόμβην (A 309)
ἔστι τοι ἐν κλισίῃ χρυσὸς πολύς, ἔστι δὲ χαλκός (Ψ 549)
καὶ μὴν οἵ τότε γ᾽ εἰς ἀγορὴν ἴσαν, οὕνεκ᾽ Ἀχιλλεύς (T 45)

unbedenklich in ein tetrapodisches und dipodisches Kolon zerlegen, so dass beide Glieder in demselben Verhältniss zu einander stehen, wie die Hebung und Senkung in einem Takt des γένος διπλάσιον.

Bezüglich der lateinischen Dichter bemerkt Atilius c. 21: Theocritus hanc metri legem custodivit, Vergilius contempsit, und ähnlich spricht sich auch Terentius Maurus v. 2132 f. aus. Und dass in der That die lateinischen Dichter, selbst die Bukoliker, jene bukolische Cäsur nicht liebten, weist L. Müller de re metr. poet. lat. 192 ff. im einzelnen nach.

Unterstützt wird die Annahme einer bukolischen Cäsur bei Homer durch den Hiatus, den sich am Schlusse des 4ten Fusses der Dichter mehrmals erlaubt hat, wie in

ἀλλ᾽ ἄγ᾽ ἐμῶν ὀχέων ἐπιβήσεο, ὄφρα Fίδηαι (E 221 = Θ 105)
οἷόν κ᾽ ἠὲ φέροιεν Ἀχαιοί, ἤ κεν ἄγοιεν (E 484)

ferner in A 578, B 3. 218, E 542, I 238. 690, K 70. 93. 472, Λ 76, 461. 791, M 320, O 232, Φ 234, Ψ 224. 465, Ω 72. 207, α 6. 60. 64, β 46. 417, γ 435, ε 87. 391, θ 133, ι 159. 215, κ 404, μ 168, ξ 432, ρ 301. 572, τ 403, χ 426, ω 215, vgl. Scut. 108, Λ 554, O 23, Π 226, P 663, Φ 111, μ 75, φ 51, χ 386, Theognis 1195, Verg. Aen. I 405. Indess allzu viel Gewicht möchte ich doch auf diesen Hiatus nicht legen, da er an einigen Stellen, wie A 578. I 238, schon in der zweifelhaften Natur des ersten der zusammenstossenden Vocale eine Entschuldigung hat, und andrerseits sich auch in Versen findet, wo die Annahme einer bukolischen Cäsur weder durch die Satzgliederung noch durch den rhythmischen Bau empfohlen wird, wie in

τὼ μὲν δὴ χεῖράς τε καὶ ἔγχεα ὀξυόεντα (E 568)

erner in B 6, Δ 138, E 50. 542, Z 422 u. o.

Eher kann in folgenden zwei Versen

εἰ μὴ ἐγὼ τάδε τόξα φαεινῷ ἐν πυρὶ θείην (Ε 215)

ἔνθα δέ Fοι πολύκαρπος ἀλωὴ ἐρρίζωται (η 122)

an eine Rechtfertigung des Hiatus durch eine bukolische Cäsur gedacht werden, da die rhythmische Form des Verses

_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _, _ ∪∪ _ _

die Annahme einer solchen Cäsur nahe legt, auch wenn dieselbe an der Interpunction keine Stütze hat. Auch die Bukoliker erlaubten sich vor der bukolischen Cäsur, mochte der 4te Fuss nun ein Daktylus oder Spondeus sein, einen Hiatus zu setzen, wie Theocr. I 67, II 154, IX 19, Bion II 4, Moschus I 123.

Einen anderen Beweis der bukolischen Cäsur, oder vielmehr der Entstehung des Hexameters aus einem tetrapodischen Vordersatz und einer dipodischen Clausula fand E. v. Leutsch, die Entstehung des epischen Hexameters im Philol. XII 25, darin, dass einige Mal Homer und nach seinem Vorbild Ennius in der Thesis des 4ten Fusses eine kurze Sylbe statt einer langen setzt, wie in

τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο (Λ 36)

ferner in Κ 292 = γ 382, Ο 49 = Σ 357, Ennius 86. 314. Aber gerade diese Verse haben die regelrechte, durch Modulation noch unterstützte Cäsur nach der Hebung des 3ten Fusses, wesshalb es gerathener ist anzunehmen, dass an diesen Stellen sich die ursprüngliche Länge der Endungen ις *et* αι noch erhalten hat; in Ο 49 = Σ 357 hat ferner Bekker nach Aristarch den Nominativ βοῶπίς πότνια Ἥρη statt des Vocativs βοῶπι πότνια Ἥρη hergestellt. Uebrigens scheinen all die besprochenen Erscheinungen die Annahme zu rechtfertigen, dass seit alter Zeit die zwei Gliederungen des Hexameters

_ ∪∪ _ ∪∪ _, ∪∪ ‖ _ ∪∪ _ ∪ ∪ _ _

_ ∪∪ _ ∪∪ _ ∪∪ _ ∪∪, ‖ _ ∪ ∪ _ _

nebeneinander hergingen, und dass der Hexameter selbst auf jene zweifache Weise entstanden ist. Stümperhafte Verse der späteren Zeit mit einem Trochäus im 4ten Fuss gibt Hilberg, Princip der Sylbenwägung S. 18 ff.

Mit ausgesuchter Kunst hat dieses Verhältniss Homer benützt, indem er öfter einen neuen Abschnitt mit dem fünften Fuss beginnen lässt, so dass die beiden Theile eng zusammengekettet wurden und doch die Interpunction an eine für den Beginn eines neuen Satzes besonders geeignete Stelle zu stehen kam; so beginnt er Α 348 mit dem vielbesprochenen αὐτὰρ Ἀχιλλεύς im 2ten Verstheil die Λιταί, und gebraucht die gleiche Wendung der simius Homeri in Α 430 u. Λ 664.

215. Die besprochenen vier Cäsuren wurden von den alten Theoretikern anerkannt, und nach ihnen allein dürfen die nachhomerischen Hexameter in ihre zwei Theile zerlegt werden. Sehr fraglich aber ist es, ob sich die ältesten, noch nicht durch die Theorie beengten Dichter, ob sich vornehmlich Homer in jenen beschränkten Grenzen gehalten hat. Folgt man den natürlichen durch den Sinn gegebenen Einschnitten des Vortrags, so er-

gibt sich für Homer auch noch eine Cäsur nach der Hebung des 2ten Fusses:

οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν (Α 2)
ὤ μοι ἐγώ, μή τίς μοι ὑφαίνῃσιν δόλον αὖτε (ε 356)

und am Schlusse des 1ten Fusses:

εὕδεις, Ἀτρέος υἱὲ δαίφρονος ἱπποδάμοιο (Β 23)
ὣς φατο, τοῖσι δὲ θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινεν (Β 142)

ja vielleicht selbst nach der Hebung des 1ten Fusses, wie in

μάψ, ἐπεὶ οὔπω.τλήσομ' ἐν ὀφθαλμοῖσιν ὁρᾶσθαι (Γ 306)

Auch in drei Theile zerlegen sich einige Hexameter des Homer, wie

πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα (Ζ 181)

ferner Β 365, C 216, womit man die Nachahmungen bei Xenophanes fr. 1, Timon fr. 58, Eur. Bacch. 142, Theocrit XX 6, Nonnus II 254, Ovid fast. III 21, Juvenal IX 39, Prudentius adv. Symmachum II 435 vergleiche. Auch ein Hexameter in Aristophanes Frieden v. 790

νανοφυεῖς, σφυράδων ἀποκνίσματα, μηχανοδίφας

ward von den byzantinischen Grammatikern in drei Kola zerlegt. Im lateinischen Mittelalter entstand aus jener Doppelcäsur eine eigene Klasse von trinini hexametri, in welchen die Dreitheilung durch den Reim besonders hervorgehoben war, wie

o monachi, vestri stomachi sunt amphora Bacchi.

Siehe W. Meyer, über die Arten der gereimten Hexameter, in Sitzungsber. d. bayr. Ak. 1873 S. 29 ff.

216. Verse ohne eine der angeführten Cäsuren gelten als fehlerhaft. Schalkhafter Weise hat Horaz mit dem Vers

non quivis videt immodulata poemata iudex

das Urtheil seiner Leser auf die Probe gestellt. Ausserdem fehlt bei Horaz die Cäsur in dem Hexameter

vestrum praetor, is intestabilis et sacer esto.

Doch haben diese Verse eine Entschuldigung an dem Nomen compositum, dessen Theile nicht so eng zusammengewachsen waren, dass nicht nach dem ersten Theil die Cäsur hätte stehen können; vergl. Hor. od. II 12, 25. I 37, 5. II 17, 21. Dieselbe Entschuldigung mache ich geltend für die Verse

sic animas introduxerunt sensibus auctas (Lucr. III 630)
haut erit ut merito immortalis possit haberi (Lucr. III 715)

ferner für Lucr. III 612, V 165, VI 197, Verg. Aen. XI 758, XII 144, Hor. sat. II 3, 134, a. p. 87. 377, Propert. III 17, 11, Juvenal XIV 108, Silius Italicus VIII 530 und einige andere Verse, die Lachmann zum Lucrez VI 1067 zusammengestellt, aber falsch aufgefasst hat. Denn die ähnlichen Fälle aus den Oden des Horaz zeigen, dass nicht mit Lachmann in den syllabae conliquescentes die Entschuldigung für den versäumten Hiatus zu suchen ist.

217. Mit der Cäsur hängt auch die Modulation des Hexameters zusammen, indem in jedem der beiden Kola éine Arsis vor den andern durch die stärkere Intension hervortritt. Aber sehr schwer ist es zu sagen, wie im einzelnen sich die Icten in Bezug auf ihre Stärke auf die einzelnen Füsse vertheilten. Chr. Kirchhoff hat in seiner Abhandlung, über die Betonung des heroischen Hexameters, aus der uns erhaltenen Melodie des Hymnus auf die Muse nachzuweisen gesucht, dass die beiden Haupticten des Hexameters unmittelbar vor und nach der Cäsur in folgender Weise anzusetzen seien:

⁚– ⏕ ∸ ⏕ ⁝–, ⏕ ⁝– ⏕ ∸ ⏑⏑ ⁚– –
∸ ⏕ ∸ ⏕ ⁝–, ⏕ ⁝– ⏕ ∸ ⏑⏑ ∸ –

Aber das war sicherlich nicht die einzige Art der Betonung; im äolischen Hexameter war vielmehr der erste Fuss fast jeder Intension beraubt und kam erst mit der Hebung des zweiten Fusses ein kräftigerer Pulsschlag in den Gang des Verses, und wahrscheinlich hatten auch die στίχοι περιοδικοί den Hauptictus auf dem 2ten, 4ten und 6ten Fuss. Und dass hinwiederum in Versen mit der Cäsur nach der vierten Hebung die vorletzte Arsis kräftiger ertönte, steht mit dem von Kirchhoff selbst aufgestellten Grundsatze in Einklang. Ueberhaupt aber gewinnen wir mit solchen allgemeinen Regeln für die Recitation der Hexameter wenig oder nichts. Homerische Verse wenigstens verlangen, wenn wir auf die im Sinn liegenden Anzeichen achten, eine ausserordentlich mannigfaltige Modulation. Von besonderem Interesse sind hierbei die 7 Verse in Ilias A 165—171:

ἀλλὰ τὸ μὲν πλεῖον πολυάικος πολέμοιο
χεῖρες ἐμαὶ διέπουσ', ἀτὰρ ἤν ποτε δασμὸς ἵκηται,

σοὶ τὸ γέρας πολὺ μεῖζον, ἐγὼ δ' ὀλίγον τε φίλον τε
ἔρχομ' ἔχων ἐπὶ νῆας, ἐπεί κε κάμω πολεμίζων.
νῦν δ' εἶμι Φθίηνδ', ἐπεὶ ἦ πολὺ φέρτερον ἐστὶν
Ϝοίκαδ' ἴμεν ξὺν νηυσὶ κορωνίσιν, οὐδέ σοΐω
ἐνθάδ' ἄτιμος ἐὼν ἄφενος καὶ πλοῦτον ἀφύξειν.

Denn achten wir hier auf die natürliche Betonung, so fallen die Hauptîcten im zweiten Vers auf den zweiten und fünften, im dritten auf den ersten und vierten, im fünften auf den ersten und vierten, im sechsten auf den ersten und vierten, im siebenten auf den ersten und fünften, und höchstens im ersten und vierten Vers auf den dritten und vierten Fuss.

Die Nebencäsuren des Hexameters.

218. Von den rhythmischen Cäsuren, durch welche der Vers in seine Glieder zertheilt wird, sind wohl zu unterscheiden die verschiedenen sonstigen Wortschlüsse, welche im Widerspruch mit den Taktschlüssen stehen. So hat der homerische Vers

ἀλλὰ κακῶς ἀφίη, κρατερὸν δ' ἐπὶ μῦθον ἔτελλεν

nur éine eigentliche Cäsur nach der Hebung des 3ten Fusses, welche dem Vers folgende rhythmische Gliederung gibt

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Daneben stellt sich aber auch Wortschluss nach der Hebung des 2ten und 4ten Fusses ein; diese letzteren Wortschlüsse hat man nicht unpassend kleinere Cäsuren, caesurae minores, genannt und durch diesen Beisatz von der Hauptcäsur unterschieden. Denn auch sie sind gewissermassen Cäsuren, weil nach ihnen die Stimme etwas einhält und dadurch gewissen prosodischen Freiheiten Raum gibt, über die wir in dem nachfolgenden Abschnitt handeln werden. Es sind aber drei Gesichtspunkte, welche bezüglich dieser kleinen Verseinschnitte ins Auge gefasst werden müssen: die Nähe der Hauptcäsur, das Verhältniss der Wortschlüsse zu den Taktschlüssen, der Wechsel zwischen verschiedenen Formen des Verseinschnitts.

219. Was den ersten Punkt anbelangt, so wird die Kraft der Hauptcäsur gebrochen, wenn unmittelbar vor derselben eine Nebencäsur steht. Niemals findet sich daher in Hexametern mit bukolischer oder trochäischer Cäsur vor der Cäsur ein einsylbiges selbständiges Wort. Das gleiche Gesetz gilt, wenn gleich mit einigen Ausnahmen, auch von den männlichen Cäsuren. Namentlich haben

es die sorgfältigen lateinischen Dichter fast ausnahmslos gemieden ein selbständiges einsylbiges Wort vor der Hauptcäsur zu setzen (s. Fröhde, de hexametro latino im Philol. XI 535). Homer aber hat sich nicht blos den leicht zu entschuldigenden Vers

ἠδ᾽ ἔτι καὶ νῦν μοι τόδ᾽ ἐπικρήηνον ἐϜέλδωρ (A 455)

erlaubt, sondern auch Verse, in denen dem einsylbigen Wörtchen ein mehrsylbiges vorausgeht, wie

ἔνθ᾽ ἐκ πόντου βὰς ἰοειδέος ἤπειρόνδε (ε 56)

nicht ganz vermieden. Aber auch ein Worteinschnitt vor dem Trochäus in Versen mit trochäischer Cäsur kann Anstoss erregen, indem Verse, in denen dem Trochäus ein Wort von der Form eines Spondeus, Dispondeus, Bacchius oder Molossus vorausgeht, wie

εἴκοσι δ᾽ ἔστω μέτρα μυληφάτου ἀλφίτου ἀκτῆς (β 355).
ἠπείλησεν μῦθον, ὃ δὴ τετελεσμένος ἐστίν (A 388).
οἷος Ὀδυσσεὺς ἔσκεν, ἀρὴν ἀπὸ Ϝοίκου ἀμῦναι (β 59).
ὡς εὐκόσμως στῆσε· πάρος δ᾽ οὔ πώ ποτ᾽ ὀπώπει (φ 123)

einen schleppenden Gang zu haben scheinen; doch finden sich derartige Verse bei Homer und Hesiod nicht so ganz selten; vgl. § 203.

220. Da jede Eintönigkeit dem Gefühl des Wohlklangs widerstrebt, so sind Hexameter zu tadeln, in denen durchweg mit dem Versfuss auch ein Wort schliesst. Unerträglich ist daher nicht blos der cäsurlose Vers des Ennius

sparsis hastis longis campus splendet et horret,

sondern auch der sonst wohl modulirte Vers des Homer

ὕβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ᾽ ἴσχεο, πείθεο δ᾽ ἡμῖν (A 214)

erscheint aus dem angedeuteten Grund mit Recht dem Draco p. 140 und Pseudoplutarch περὶ μέτρων als ein ἑξάμετρος ὑπόρρυθμος.

Insbesondere aber wären die zwei Hälften des Hexameters gar leicht beim Vortrag auseinandergefallen, wenn der Wortschluss am Ende des 3ten Fusses ein Absetzen der Stimme begünstigt hätte. Daher finden sich nur äusserst selten bei guten Dichtern Verse, in welchen der 3te Fuss mit einem Wort schliesst und dieser Wortschluss noch durch die Interpunction gesteigert wird, wie

οἱ δ᾽ ὡς οὖν ξείνους Ϝίδον, ἀθρόοι ἦλθον ἅπαντες (γ 34)
hac rabiosa fugit canis, hac lutulenta ruit sus (Hor. ep. II 2, 75).

Doch in diesen Versen und den ähnlichen Hom. E 580, I 134, λ 266, Soph. Oed. R. 151, Aristoph. Ran. 1529, Verg. georg. I 358, Hor. sat. I 3, 14, ep. I 6, 48. 14, 43 wird die fehlerhafte Interpunction noch theilweise durch den zum raschen Weiterlesen fortreissenden reinen Daktylus im 3ten Fuss und die Cäsur nach der dritten Hebung parallelisirt. Fehlen auch diese Entschuldigungen, dann müssen derartige Verse geradezu als immodulata poemata gelten, wie z. B.

corde capessere semita nulla pedem stabilibat (Ennius)
cui par imber et ignis spiritus et gravi' terra (Ennius)
per simulacra leonum caetera quae videt aeque (Lucr. IV 759)

Aehnliche Beispiele aus dem Griechischen gibt Hilberg, a. a. O. S. 1—12.

221. Cäsuren nach der Arsis haben etwas Männliches und athmen kräftige Entschiedenheit, weibliche Cäsuren hingegen beschleunigen den Fluss des Verses und geben ihm einen einschmeichelnden gefälligen Charakter. Da nun das Schöne aus der harmonischen Vereinigung widerstrebender Elemente geboren wird, so sind am meisten solche Hexameter zu loben, in denen männliche und weibliche Wortschlüsse in den verschiedenen Füssen des Verses mit einander abwechseln. Doch wird leichter die öftere Wiederkehr der Kraft als der Schwäche geduldet und so hat der Meister Homer nicht blos oft auf die männliche Hauptcäsur im dritten Fuss eine männliche Nebencäsur im vierten Fuss folgen lassen, wie in

τίς τ᾽ ἄρ σφωε θεῶν ἔριδι ξυνέηκε μάχεσθαι;

sondern ist auch der männlichen Cäsur in drei aufeinander folgenden Füssen nicht aus dem Wege gegangen, wie gleich in dem vorausgehenden Vers

Ἀτρεΐδης τε Fάναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

Ja die Vereinigung einer männlichen Cäsur im 2ten und 4ten Fuss, wie in

ἔνθ᾽ ἄλλοι μὲν πάντες ὅσοι φύγον αἰπὺν ὄλεθρον,

galt sogar geradezu dem Homer wie den späteren griechischen und römischen Dichtern als eine besondere Schönheit. Hingegen musste die öftere Wiederholung des trochäischen Wortschlusses dem Vers eine ermüdende Schlaffheit geben. Zu den Seltenheiten gehören daher bei Homer, der statt durch eine dürre Theorie durch ein wunderbar feines Gefühl geleitet wurde, Hexameter,

in denen drei Mal hintereinander ein Wort nach der ersten Kürze der Thesis schliesst, wie

ἐς Χρύσην πέμπουσιν, ἄγουσι δὲ δῶρα Ϝάνακτι (Α 390).

Bei Horaz ep. I 9, 4 finden wir freilich sogar fünf Mal hintereinander jenen trochäischen Wortschluss

dignum mente domoque legentis honesta Neronis

aber der Vers klingt auch so schlecht, dass ihn Gruppe geradezu dem Horaz hat absprechen wollen.

Die älteren griechischen Epiker und nach ihrem Vorbild die sorgfältigsten unter den späteren Dichtern, Arat, Apollonius, Dionysius, Oppian, Quintus Smyrnäus, Nonnus und seine Nachahmer gingen in der Abneigung gegen gehäufte trochäische Wortschlüsse noch weiter und liessen, wie G. Hermann zu den Orphica S. 692 ff. nachgewiesen hat, nur äusserst selten nach dem Trochäus des vierten Fusses ein Wort schliessen. Von den lateinischen Dichter haben gleichfalls Catull in dem Epyllion auf die Hochzeit des Peleus und Lygdamus die trochäische Cäsur im vierten Fuss vermieden, doch banden sich die übrigen römischen Dichter nicht an jene Norm; s. L. Müller de re metr. 191. Die Abneigung der Griechen gegen den Trochäus im vierten Fuss hängt offenbar mit ihrer wachsenden Vorliebe für die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον zusammen. Denn da auf solche Weise häufig ein trochäischer Wortschluss in den 3ten Fuss zu stehen kam und der gleiche Wortschluss im 5ten Fuss einen sehr wohlgefälligen Rhythmus ergab, so liessen sie im 4ten Fuss, um erschlaffende Einförmigkeit zu vermeiden, lieber nach der Hebung oder der zweiten Kürze als nach der ersten Kürze ein Wort schliessen.

Der Ausgang des Hexameters.

222. Da es in der Natur der Sache liegt, dass jeder Sänger und Declamator ganz besonders am Ende des Verses durch wohlgefällige Modulation seine Zuhörer zu gewinnen sucht, so folgten schon die ältesten griechischen Aöden besonderen Kunstregeln im Bau der letzten Füsse des Hexameters. Die Hauptregel war die, dass der letzte Fuss immer ein Spondeus oder stellvertretender Trochäus sein müsse, und dass im Gegensatz zu diesem beruhigenden Abschluss des Verses die reine Form des Daktylus im vorletzten Fusse nach Möglichkeit anzustreben sei. Ueber diese Punkte habe ich bereits oben § 200 gehandelt. Es gab

aber noch andere Regeln, welche sich auf das Verhältniss der Vers- und Wortschlüsse bezogen.

Wie in allen Versen, so vermieden auch im Hexameter gute Dichter den Ausgang auf ein einsylbiges Wort, zumal wenn demselben ein mehrsylbiges vorausging. So gibt es im ersten Gesang der Ilias, wenn wir, wie billig, von Fällen, wo das letzte Wort ein unselbständiges Enklitikon ist, absehen, nur 11 Verse, in denen der 6te Fuss einen Einschnitt hat. Durch Interpunction ist nur in einem einzigen Vers des Homer, in Od. α 62

Τροίῃ ἐν εὐρείῃ· τί νύ Ϝοι τόϲον ὠδύϲαο, Ζεῦ

der Einschnitt noch erweitert. Sophokles hat sogar in den Trachinierinnen v. 1009

ἥπταί μου, τοτοτοῖ, ἥδ᾽ αὖθ᾽ ἕρπει. πόθεν ἔϲτ᾽, ὦ
πάντων Ἑλλάνων ἀδικώτατοι ἀνέρεϲ, οὓϲ δή

am Schluss des Hexameters das einsylbige mit den Vocativen des nächsten Verses aufs engste zusammenhängende ὦ zu setzen gewagt; doch that er dieses in einer lyrischen Partie, deren einzelne Verse als Theile einer Perikope enger zusammenhängen.

Nachlässiger als die griechischen Dichter verfuhren die römischen Satiriker, von denen Horaz mit dem letzten einsylbigen Wörtchen sogar einen neuen Satz einleitet in Sat. I 2, 107

cantat et adponit, meus est amor huic similis; nam

und ähnlich in Sat. I 2, 116. 3, 5. 4, 16. 5, 59. 6, 98. 9, 38. II 2, 87. 3, 92. 135. 7, 78. Ep. I 1, 8. 65. 7, 53. 60. 12, 5. 16, 75. II 2, 24. 151. 203. 3, 52. 131. 222. 432. 468. Einen hübschen komischen Effect hat derselbe Horaz nach dem Vorbild Vergils (Georg. I 181, Aen. V 481) in dem bekannten Vers

parturiunt montes, nascetur ridiculus mus

dadurch erzielt, dass er dem langen Worte im Versanfange ein einziges einsylbiges Wörtchen am Schlusse entgegenstellte. Der Anstoss eines Hexameterschlusses auf ein einsylbiges Wort wird gemildert, wenn demselben wieder ein einsylbiges Wort vorausgeht; doch haben die kunstgerechtesten der römischen Dichter, Ovid, Tibull und Properz, auch derartige Hexameter sich nur selten in die Feder fliessen lassen. Vgl. Riese in Bursians Jahresber. II 235.

223. Während so einsylbige Wörter vom Versschluss so gut wie ausgeschlossen waren, erfreuten sich an derselben Stelle dreisylbige Wörter von jeher einer besonderen Gunst (s. Bekker,

Homerische Blätter I 148). Auch zweisylbige Wörter erregten im 6ten Fuss keinen Anstoss, wenn ihnen ein daktylischer Fuss vorausging. War jedoch der 5te Fuss ein Spondeus, so schlossen die Alexandriner und die nach deren strenger Theorie gebildeten lateinischen Dichter nie den Vers mit einem zweisylbigen Worte (s. M. Haupt, Ind. lect. aest. Berol. 1855 p. 11 u. Ludwich de hexametris spondaicis p. 36). Homer und die epischen Dichter bis auf Antimachus hielten sich noch nicht an jene strenge Regel und bildeten Verse, wie

Ϝοίνῳ Πραμνείῳ· ἐπὶ δ' αἴγειον κνῆ τυρόν (Λ 639).

Vergl. Κ 299. 574, δ 604, μ 64, ρ 208, ω 90, hymn. Cer. 204. 452, Hes. op. 574, Cypr. fr. 9, 5, Parmenides v. 71, Antimachus fr. 47.

An vielen Stellen lässt sich jedoch durch Diäresis, wie von πάϊς (Ι 57, Λ 389, Ν 54) Πείροος (Β 844) σόον (Η 310) Πατρόκλεες (Π 20) νηλιτέες (π 317 = τ 498 = χ 418) ἐΰ (Α 515 u. o.) die Kunst des Homer in Einklang mit der Technik der Späteren bringen. Vielleicht darf man noch weiter gehen und durch die Schreibweisen αἰδόϊ εἴκων (Κ 238) δήμοο φῆμις (Ξ 238) Λητόος υἱός (Hes. scut. 202, hymn. Merc. 243. 321, hymn. Apoll. 545) Ἠόα δῖαν (Λ 723 u. o.) wohlgefälligere Versschlüsse herstellen.

Viersylbige Wörter von der Form eines Ionicus a minore schliessen bei Homer und den griechischen Dichtern gar nicht selten den Vers. Wenn hingegen dieser Versausgang sich bei den Lateinern nur sehr spärlich findet, so ist dieses theilweise schon in der Seltenheit lateinischer Wörter von der Form eines Ionicus a minore (s. Crain im Philol. X 256 ff.) begründet; ausserdem mochte aber auch die Rücksicht auf den Accent und das richtige Gefühl, dass der Mangel von Worteinschnitten den Rhythmus schwerfällig mache, von entscheidendem Einfluss sein.

Ueber die bizarre Kunstrichtung der Alexandriner und der Römer zu Ciceros Zeit, in dem Ausgang des Hexameters auf ein dispondeisches Wort eine besondere Schönheit zu sehen, habe ich bereits oben § 200 gehandelt.

224. Auch vor einem zweisylbigen Schlusswort und nach der 1ten Kürze des 5ten Fusses vermieden die Griechen einen starken Einschnitt des Gedankens, und der Vers des Homer

τόφρα γὰρ ἂν κατὰ Ϝάστυ ποτιπτυσσοίμεθα, μύθῳ
χρήματ' ἀπαιτίζοντες (β 77. vergl. Λ 102 u. Soph. Trach. 1011)

erregte daher, wie uns die Scholien zur Stelle belehren, mit Recht Anstoss (s. Gerhard, lect. Apoll. 223—30 u. Friedländer, Nicanoris rell. 128). Nicht so feinfühlig waren die Römer; doch haben sie, wie Bentley zu Lucan I 231 beobachtete, den Anstoss dadurch zu mildern gesucht, dass sie nach einer Interpunction den 6ten Fuss mit zwei Worten auszufüllen liebten, wie in

nunc te marmoreum pro tempore fecimus. at tu (Vergl. ecl. 7, 35)

Gar keinen Anstoss konnte die Interpunction nach dem 5ten Fuss erregen, wenn sie von einer gleichen am Versschluss begleitet war, wie in dem emphatischen Vers des Lucan VII 350

ipsi tela regent per viscera Caesaris, ipsi

wo mit schönem Effect das stark betonte *ipsi* an den zwei hervorragendsten Versstellen, am Anfang und am Schluss, steht.

225. In dem Bau der letzten Versfüsse spielte bei den Römern und bei den Griechen des untergehenden Alterthums auch die Rücksicht auf den Accent eine gewisse Rolle.

In der Augusteischen Zeit bauten nämlich die Lateiner den Hexameter so, dass in den beiden letzten Füssen, deren Rhythmus am meisten ins Ohr fällt, Versictus und Wortaccent in Einklang zu stehen kamen. Diese Uebereinstimmung war nun allerdings, wie Corssen, Ausspr. II² 979 ff. hervorhob, eine natürliche Folge der Betonungsgesetze der lateinischen Sprache in Verbindung mit der Vorliebe der Dichter für zwei- und dreisylbige Schlussworte. Aber wenn Vergil und Ovid in der Abneigung gegen andere als zwei- und dreisylbige Schlussworte immer weiter gingen und fast nie einem einsylbigen Schlusswort ein jambisches Wort vorausgehen liessen (s. Fröhde im Philol. XI 539), so weist dieses doch darauf hin, dass eine Dissonanz zwischen Wortaccent und Versictus in den beiden letzten Füssen unangenehm empfunden ward; s. Lehrs, Prolegg. Horati CXLI u. P. Langen im Philol. XXXI 107.

Gleich entschieden tritt das Bestreben in dem Ausgang des Hexameters die Dissonanz zwischen Accent und Ictus zu vermeiden bei Nonnus hervor, der nach einer Beobachtung Ludwichs, Beitr. z. Kritik des Nonnos S. 71—80 u. Jahrb. f. Phil. 1874 S. 441—53, mit einer einzigen Ausnahme keinen Hexameter auf ein Proparoxytonon, wie ἄκοιτιν ἐλάσασα, ausgehen liess. Wenn derselbe Dichter hingegen Versausgänge, wie ὀπωπῆς Ἰνδῶν Πειθώ χαλινά nicht vermied, so hatte dieses seinen Grund darin, dass ein Accent auf der mit einem starken Nebenictus gesprochenen langen Schlusssylbe des Verses weit weniger Anstoss erregte als ein Accent auf der in die volle Senkung fallenden drittletzten Sylbe eines Wortes.

Das Verhältniss zwischen Accent und Ictus gestaltete sich auf solche Weise wesentlich verschieden im Hexameter wie im jambischen Senar, wo umgekehrt in der Mitte des Verses vor und nach der Cäsur eine Uebereinstimmung von Ictus und Accent von den römischen Dichtern angestrebt

wurde oder, wenn man lieber will, sich denselben von selbst ergab. Treffend sagt hierüber Ritschl, Opusc. II praef. XII: „In der lateinischen Poesie findet eine harmonische Disharmonie von Wort- und Versaccent statt, wenn der daktylische Hexameter, ähnlich wie der Saturnius, vom Widerspiel zwischen Vers- und Wortaccent in der ersten Vershälfte übergeht zur Lösung des Zwiespaltes in der zweiten, und wenn andererseits der dramatische Vers das Widerspiel am Anfang und Ende dort gestattete, hier mit Wohlgefallen suchte, die Verschmelzung dagegen mit so merkwürdiger Consequenz des rhythmischen Gefühls in die Mitte des Verses zu beiden Seiten der Cäsur verlegte.“

226. Nach den allgemeinen Regeln des Versbaues muss jeder Hexameter mit einer τελεία λέξις schliessen, so dass selbst ein schliessender Vocal keine Elision erleiden darf. Homer hat diese Regel streng beobachtet; denn die einzige Ausnahme, welche die alten Grammatiker annehmen:

ἦ φῄς ὥς Τρώεσσιν ἀρηξέμεν εὐρυόπα Ζῆν',
ὡς Ἡρακλῆος περιχώσατο (Ξ 265 vergl. Θ 206 und Ω 33)

lässt sich vielleicht durch die Annahme, dass Ζῆν contrahirter Accusativ aus ursprünglichem djavam sei, beseitigen.

Von den jüngern griechischen Dichtern hat sich einmal Callimachus eine Elision am Schlusse des Hexameters erlaubt in dem vom Scholiasten des Hephästion p. 143 angeführten Epigramm (vgl. O. Schneider Callimachea I 428):

ἥμισύ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ'
εἴτ' Ἔρος, εἴτ' Ἀΐδης ἥρπασεν ἐκ μελέων.

Nicht gleich sorgfältig waren die lateinischen Dichter; von ihnen haben selbst die besten sich die Bildung von Hypermetern gestattet; der letzte Fuss solcher Verse ist regelmässig ein Spondeus, natürlich, da ja zwei solche Verse eng zusammenhängen, der Rhythmus also nicht durch einen trochäischen Fuss unterbrochen werden darf. Am häufigsten werden am Schluss die Partikeln *que* und *ve* elidirt, oder, was auf dasselbe hinausläuft, trotz ihres engen Zusammenhanges mit dem vorausgehenden Worte zum folgenden Vers hinübergezogen, wie in

si non tanta quies iret frigusque caloremque
inter et inciperet caeli indulgentia terras (Verg. georg. II 344)
uti ne solus rusve peregreve
exirem plures calones atque caballi (Hor. sat. I 6, 102)

ebenso Lucilius 17, 15, Catull. 64, 298. 115, 5, Verg. georg. II 344, Aen. I 332, VI 602, VII 470, Hor. sat. I 4, 96. 6, 102,

Ovid. metam. IV 11, IV 780, VI 507, Valerius Flaccus IV 293. Aber auch der schliessende Vocal eines mehrsylbigen Wortes findet sich elidirt bei Lucrez V 849

multa videmus enim rebus concurrere debere,
ut propagando possint procudere saecla.

und ebenso bei Vergil georg. I 295, Aen. VII 160. Die Theile eines Compositums sind durch den Versschluss auseinandergerissen bei Horaz sat. I 9, 51, epist. II 2, 188. 3, 290, sat. I 1, 62, ep. II 2, 93. 3, 424. Zu verwundern ist es daher nicht, wenn zuweilen die Präposition und das regirte Nomen auf zwei Verse vertheilt sind, wie bei Vergil Aen. I 667

frater ut Aeneas pelago tuus omnia circum
litora iactetur.

Vergl. Hor. sat. I 10, 69, a. poet. 291.

Prosodische Freiheiten im Hexameter.

227. Der Hexameter ist der älteste Vers der antiken Poesie; wir treffen ihn zu einer Zeit, wo von einer Unterweisung der Dichter in den Regeln des Versbaues noch keine Rede sein konnte, wo die Quantität vieler mittleren Sylben noch unstät schwankte, ohne durch den Gebrauch der Dichter bestimmt fixirt zu sein, und wo auch der erst sich entfaltenden Kunst gern eine freiere Behandlung des spröden sprachlichen Stoffes nachgesehen wurde. Rhythmisch vollendet sind freilich die Verse des Homer, wie keine der späteren griechischen und römischen Dichter; in ihrem rhythmischen Fluss giebt sich eben die natürliche Begabung der Sänger kund, deren Genius sich um so glänzender entfaltete, je weniger er durch die Regeln der Schule eingeengt war. Aber da die Sänger ihre Lieder selbst vortrugen und eine noch in lebendigem Fluss befindliche Sprache vorfanden, so konnten sie eine grössere Mannigfaltigkeit von Formen für ihre Dichtungen verwerthen und durch die Modulation des Vortrags manche prosodische Unebenheiten ausgleichen. Einige dieser Freiheiten sind dann auch auf die späteren Epiker der Griechen, die sich sklavisch an ihre Vorbilder hielten, übergegangen und haben sich selbst auf die lateinische Poesie vererbt.

228. Indess haben sich doch die Vorstellungen von den Freiheiten des homerischen Versbaues im Laufe der Zeit wesent-

lich geändert. Ehemals glaubte man unbedenklich annehmen zu dürfen, dass Homer und die ältesten Epiker sich in weitem Umfange den Hiatus und die Verlängerung einer kurzen Sylbe erlaubt haben. Den ersten Einblick in die Beschränkung jener Freiheit gewann Bentley durch die Beobachtung, dass zur Zeit des Homer und Hesiod noch eine Reihe von Wörtern, wie Ϝοῖκος, Ϝεστία, Ϝάναξ, Ϝέαρ, Ϝοῦ, Ϝοῖ, Ϝέ, Ϝανδάνω, Ϝηδύς, Ϝέδνα, ϜέϜολπα, Ϝελπίς, ϜέϜοικα, Ϝεῖπον, Ϝέπος, Ϝίδον, Ϝεῖδος, Ϝῆρα etc. mit einem Digamma gesprochen wurden. Damit wurden wie mit einem Zauberschlage die ältesten und herrlichsten Schöpfungen der griechischen Poesie von den Makeln des Hiatus fast ganz befreit. Freilich haben Bentley und später Heyne in der Annahme eines Digammas oft geirrt, und hat auch in unserer Zeit Bekker einigen Wörtern, wie ἰδέ und οὖλος, mit Unrecht ein Digamma vorgesetzt, aber es zeugt von geistiger Blindheit, wenn man mit Spitzner, de vers. her. p. 147, nach jenen grossen Entdeckungen noch das Digamma dem Homer absprechen will, und von pedantischer Kleinmeisterei, wenn man sich scheut jenen Buchstaben in die Texte des Homer und Hesiod zurückzuführen, weil Aristarch denselben nicht gekannt und geschrieben hat.

Andere irrige Vorstellungen von der grossen Freiheit Homers sind vor dem Lichte der sprachvergleichenden Grammatik geschwunden. Noch in der neuesten Auflage von Hermanns Epitome doctr. metr. lesen wir, dass Homer des Metrums wegen den Bindevocal des Conjunctivs gekürzt habe, und selbst noch Krüger spricht in seiner Grammatik von einer Dehnung des Vocals ε zu ει in ἐμεῖο, πενθείω, χρύσειος. Davon kann jetzt keine Rede mehr sein; die vergleichende Sprachforschung hat in εἴδομεν, ἴομεν, βούλεται alte Conjunctive erkannt, das ι in τελείω, ἀκειόμενον als ein organisches Gewächs aus den ursprünglichen Formen τελεσιω ἀκεσιομενον nachgewiesen, in den drei Formen ἀγρίοιο ἀγρίοο ἀγρίου, ἐπέεσσι ἔπεσσι ἔπεσι drei Stationen in dem Verflüchtigungsprozess der Sprache aufgezeichnet. Der homerische Dialekt erweist sich, um mit G. Curtius zu sprechen, je weiter die Forschung vordringt, um so mehr als das Produkt eines conventionellen Sängerbrauches, welcher eine Menge uralter Formen und manche im Erlöschen begriffene Laute bewahrte, aber dabei sich auch vieler jüngerer, damals offenbar im Leben schon üblich gewordener Gebilde bediente, und eben dadurch jenes Gepräge der Buntheit, des Formenreichthums, der schwankenden Regel

erhielt, welches bei einer wirklich gesprochenen Sprache kaum denkbar wäre, der Sängersprache aber bei dem Bau der Verse die allergrössten Vortheile bot.

Schwindet nun auch so in dem Lichte einer besseren Erkenntniss manche scheinbare Willkür in der homerischen Poesie, so bleibt doch noch eine Reihe von Erscheinungen übrig, bei denen wir nothwendig zu rhythmischen Erklärungen oder zur Annahme einer grösseren Freiheit im Versbau unsere Zuflucht nehmen müssen, und diese sollen in den folgenden Paragraphen kurz besprochen werden.

229. Feindlich standen sich von vornherein die Normen des daktylischen Metrums und die Quantität mehrerer Wörter entgegen, die sich durchaus nicht in den daktylischen Hexameter unterbringen liessen. In späterer Zeit hätten die Dichter solche Wörter aus dem Inventar ihrer poetischen Sprache gestrichen und höchstens bei den Eigennamen eine Ummodelung der landesüblichen Quantität sich erlaubt. Anders verfuhr der geniale Sänger des älteren Epos; er benutzte die stärkere Intention, welche die Arsis der Sylbe gab, um auch solche widerspänstige Formen in sein Versmass zu zwingen, und verlängerte so gegen Analogie und Sprachgebrauch die erste Sylbe von ἀθάνατος, ἀκάματος, πανάπαλος, ἀπονέοντο, ἀποδίωμαι, ἀποπέσῃσι, ἀγοράασθε, πίομενος, δυναμένοιο, θυγατέρος, θυγατέρεσσι, Ζεφυρίη, διογενές. In manchen Wörtern ward diese unter dem Einfluss des Hexameters entstandene Verlängerung auch durch die Schrift ausgedrückt, wie in ἠγερέθονται, ἠερέθονται, ἠνεμόεις, ἠύκομος, ὀλιγηπελίη, ὠλεσίκαρπος, und auf die spätere Sprache vererbt, wie in ἐλαφηβόλος, ἠγάθεος, ὑπήκοος und in der Bildung des Comparativs und Superlativs, wie in σοφώτερος gegenüber von δειλότερος. Andere durch das Versmass entschuldigte Abweichungen von der herrschenden Quantität sind φοινῐκόεσσα K 133. Ψ 717. ξ 500, εὐλῡφάζω Υ 492, ὀπωρῑνῷ Ε 5, ἱστῑ́η, ὑπεροπλῑ́ῃσι, προθυμῑ́ῃσι u. a. Siehe oben §§ 21 u. 31.

Zweifelhaft ist es, ob man berechtigt ist hieher auch die Genetive Ϝιφίτου B 518, Ἀσκληπίου B 731, Ἰλίου O 66. Φ 104. X 6, ἀγρίου X 313, ὁμοιίου I 440, ἀνεψίου O 554, Αἰόλου κ 36. 60 zu stellen, da man in allen diesen Formen durch Herstellung der alten Genetivform οο, welche den Uebergang von οιο (ursprünglich asja) zu ου vermittelt haben muss, der metrischen Schwierigkeit abhelfen kann; s. Ahrens Rhein. Mus. X 161.

230. Ward überhaupt durch die Kraft des Versictus die Erhaltung einer im Schwinden begriffenen Länge und die Er-

hebung einer kurzen Sylbe zur Geltung einer Länge unterstützt, so wohnte dem Ictus des ersten Fusses noch eine besondere Kraft ein. Denn an dieser Stelle findet sich einige Mal auch ausserhalb der von uns im vorausgehenden Paragraphen gezogenen Gränzen eine kurze Sylbe gelängt, nämlich in διὰ μὲν ἀσπίδος Γ 357 = Η 251 = Λ 435, διὰ μὲν ἄρ ζωστῆρος Δ 135, φίλε κασίγνητε Δ 155 = Ε 359 = Φ 308, συνεχές Μ 26, λῦτο δ' ἀγών Ω 1, ἐπεὶ δή Χ 379 = Ψ 2 = δ 13 = θ 452 = φ 25 = ω 482, τὰ περὶ καλά Φ 352, τό οἱ ὑπό Χ 307, Βορέης Ι 5 = Ψ 195, ἴομεν Β 440 = Μ 328 = Φ 438 = ω 432, δαΐζων Λ 497, ἀείδῃ ρ 519, ἰανθῇ χ 59, δρυὸς ἔλυμα Hes. Theog. 436, βρόχον ἀπορρήξας Theognis 1099.

Wie hier beim Anheben des Verses der Ictus eine besondere Kraft zeigt, so scheint auch beim Ausklingen des Verses der letzte Ictus eine ausserordentliche Verlängerung der Sylbe entschuldigt zu haben. Doch lassen sich für eine besondere Kraft des 6. Ictus nur 3 Stellen vorbringen, nämlich: αἴολον ὄφιν (Μ 208), ἀμφὶς ἐϝάγη (Λ 559), δῶρα διδόναι (Ω 425), so dass man vielleicht richtiger in den 3 Versen eine ungewöhnliche Verlängerung (vgl. § 31) annimmt, und die besondere Stellung im 6. Fusse ganz ausser Spiel lässt.

Die Grammatiker (s. Athenaeus XIV p. 632 D, schol. Heph. p. 168, Terentianus v. 1920 ff. u. a.) nannten Hexameter mit beginnender Kürze kopflose, ἀκεφάλους, solche mit schliessendem Jambus kurzschwänzige, μειούρους. Das sind natürlich nur nichtssagende Namen; hingegen lässt sich in den drei στίχοι μείουροι, die wir oben aufgezählt haben, die Freiheit im letzten Fuss durch andere als metrische Gründe entschuldigen; in ἐϝάγη erklärt sich die Verlängerung des α aus der Nachwirkung des Digammas, διδόναι, wofür geradezu διδοῦναι überliefert ist (Spitzner z. St.) hat seine Analogie an ζευγνῦμεν Π 145, für die Verlängerung des ο in ὄφιν hat sich bereits der alte Metriker Heliodor auf die grössere Kraft der Aspirata berufen; s. schol. Heph. 171 u. vgl. § 31.

Eine vollständige Aufzählung der von den Alten notirten Formen des Hexameters findet sich in dem unlängst in Jahrb. f. Phil. a. 1867, S. 609 —23 von Studemund in berichtigter Gestalt veröffentlichten Tractat über die εἴδη des Hexameters, den wir hier einfach wiederholen, da eine Erläuterung desselben zu weit führen würde:

Εἴδη στίχων εἰσὶ δεκαδύο· ἰσόχρονος, ἀπηρτισμένος, ἀκέφαλος, λαγαρός, μείουρος, τραχύς, μαλακοειδής, κακόφωνος, λογοειδής, προκέφαλος, σφηκίας, δολιχόουρος.

Ἰσόχρονος μὲν οὖν ἐστιν ὁ καὶ τὰ μεγέθη τῶν συλλαβῶν καὶ τοὺς πόδας ἀπὸ τοῦ πρώτου μέχρι τοῦ ἐσχάτου τοὺς αὐτοὺς ἔχων, οἷον

τὼ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιϊν (φ 15).

Ἀπηρτισμένος δὲ ὁ τὴν διάνοιαν πᾶσαν ἐν ἑαυτῷ ἔχων, οἷον

ὣς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ (Η 1).

Ἀκέφαλος δέ ἐστιν ὁ ἀπὸ βραχείας ἀρχόμενος, οἷον·

ἐπειδὴ νῆάς τε καὶ Ἑλλήσποντον ἵκοντο (Ψ 2).

Λαγαρὸς δὲ ὁ κατὰ μέσην τὴν συμπλοκὴν τὴν σύνθεσιν μὴ σώζων, οἷον

Νέστορα δ' οὐκ ἔλαθεν ἰαχὴ πίνοντά περ ἔμπης (Ξ 1).

Μείουρος δὲ ὁ κατὰ τὸ τέλος τὴν σύνθεσιν μὴ σώζων, καὶ τὴν παρατέλευτον συλλαβὴν βραχεῖαν ἔχων, οἷον

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν (Μ 208).

Τραχὺς δέ ἐστιν ὁ τῷ ῥοίζῳ τὸν φθόγγον συνιστάς, ὡς τὸ

τριχθά τε καὶ τετραχθὰ διατρυφὲν ἔκπεσε χειρός (Γ 363).

Μαλακοειδὴς δέ ἐστιν ὁ λείως ἐπιπίπτων ταῖς ἀκοαῖς καὶ μὴ βιαίως, οἷον

αἵματί οἱ δεύοντο κόμαι χαρίτεσσιν ὁμοῖαι (Ρ 51).

Κακόφωνος δέ ἐστιν ὁ πολλὰ φωνήεντα ἔχων, οἷον

φῆη ἀθηρηλοιγὸν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμῳ ὤμῳ (λ 127).

Λογοειδὴς δέ ἐστιν ὁ πεζότερος τῇ συνθέσει, οἷον

ἵππους δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα (Λ 679).

Προκέφαλος δὲ οἷον

ἦ οὐχ ἅλις ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις (Ε 349).

Σφηκίας δὲ οἷον

ἢ λάθετ' ἢ οὐκ ἐνόησεν, ἀάσατο δὲ μέγα θυμῷ (Ι 533).

Δολιχόουρος δὲ οἷον

Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα (Γ 237).

Zu diesen εἴδη füge noch die ἑξάμετροι κοινοί, welche auch als jambische Trimeter gelesen werden können; vergl. Schol. Il. Ψ 644.

231. Mit noch weiter gehender Freiheit erlaubten sich die älteren Epiker der Griechen kurze Schlusssylben in der Arsis des daktylischen Fusses als Längen zu gebrauchen. Dabei sind aber zwei Fälle wohl zu unterscheiden, nämlich die Verlängerung eines auslautenden kurzen Vocals vor einem mit einem Consonanten beginnenden Worte, und die Verlängerung einer consonantisch schliessenden Endsylbe vor einem vocalisch anlautenden Worte. Die erste trat am häufigsten vor den mit einem der flüssigen Laute λ μ ν ρ beginnenden Wörtern ein, wie in ὄπα τε μεγάλην Γ 221, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε Χ 406, ἔριδα ῥήγνυντο Υ 55, ausserdem vor dem δ von δέος, δείδω, δεινός, Δεῖμος, Δεισήνωρ, δήν, δηρός und einige Mal auch vor dem σ von σεύομαι σάρκας, σῦς, σφεοῖσι. Die Verlängerung der Schlusssylbe lässt sich in den meisten derartigen Fällen einfach daraus erklären, dass das darauf folgende Wort ehedem mit zwei Consonanten anlautete, von denen der eine zur Zeit des Homer bereits im Schwinden begriffen war; s. § 21. Von kurzen consonantisch schliessenden

Endsylben kommen fast alle in der Arsis vor einem Vocal lang gebraucht vor; am gerechtfertigsten ist diese Verlängerung bei drei- und mehrsylbigen Wörtern, welche auf 3 Kürzen schliessen, wie in παννύχιον εὗδειν B 24, ἱστάμενος ὤτρυνεν P 582. Ausserdem waren es die einsylbigen unselbständigen Wörtchen, wie δέ τέ μέ, bei denen sich am meisten die Dichter eine Verlängerung in der Arsis nachsahen, wie ὣς φάτ', ὁ δὲ τόξον O 478.

Bemerkenswerth ist, dass die zweite Art von Verlängerung in der Regel noch durch die Interpunction oder Cäsur unterstützt wurde, während umgekehrt in dem ersten Fall die beiden Wörter eng zusammenzugehören pflegen, natürlich, da nur so eine Verdoppelung der Liquida Platz greifen konnte. Die Bedeutung der Interpunction und der damit verbundenen Pause für die Ausfüllung der emmetrischen Zeit ward bereits von den alten Grammatikern beachtet; s. Scholien zu Il. T 189 und Friedländer, Nicanoris περὶ Ἰλιακῆς στιγμῆς rell. p. 121 ff.

Die Verlängerung der kurzen Schlusssylben ist nach C. A. J. Hoffmann, quaest. Homeric. p. 97 ff., Spitzner de versu Graec. heroico p. 14 ff., Düntzer, die metrische Verlängerung bei Homer, in Jahrb. f. Ph. v. J. 1867, zuletzt von Hartel, Homerische Studien, in scharfsinniger und erschöpfender Weise besprochen worden. Ihm gebührt das Verdienst die einzelnen Arten der Verlängerung scharf gesondert und eine vorurtheilslose Begründung jener Freiheit gegeben zu haben. Insbesondere sucht er nachzuweisen, dass in den wenigen Fällen, wo ein kurzer Schlussvocal vor andern Consonanten als den oben genannten sich verlängert findet, der Grund in der Natur jenes Vocales liegt, indem derselbe fast ausnahmslos entweder ein datives ι (Ψ 244. H 142. ε 415. Φ 241 etc.) oder ein α des neutr. plur. (Φ 352. ξ 343. μ 396. κ 353. Ω 7. Y 255. ι 109. E 745. ψ 225. ι 147) oder eine Vocativendung (Δ 155. Ω 88 etc.) ist. In den beiden ersten Fällen nimmt Hartel ursprüngliche Länge des Vocals an, in dem letzten sucht er den Grund der Verlängerung in der merklichen Pause, die nach einer Anrede zu folgen pflegt. Doch zweifle ich sehr, ob jene spärlichen Fälle der Verlängerung eines neutralen α, die obendrein noch fast alle an der Häufung der kurzen Sylben (ἀριφραδέα ψ 225, πορφύρεα κ 353) eine Entschuldigung haben, zur Annahme einer in der Zeit des Homer noch empfundenen Länge jener Endung berechtigen.

Gar kein Fehler gegen die Prosodie liegt vor, wenn die Oxytona auf ύς und ύν regelmässig, die sonstigen Nomina auf υς υν ις ιν, ferner die Duale auf φιν und ιν, das Adverbium πρίν öfters in Arsis und Thesis lang gebraucht sind, da alle diese Sylben ehedem lang waren; s. Hartel S. 104. 107.

Wenn sich die angegebenen Bestimmungen über die Verlängerung einer Wortsylbe auch auf die Composita erstrecken, wie in κατᾱνεύων ι 291. κ 169, διᾱμοιρᾶτο ξ 434, ἀπōνίζοντο K 572, ἀπōϝειπών T 35, ἀπōϝέρσῃ Φ 283, ἀπōϝέρσεις Φ 329, κατᾱριγηλά ξ 226, διᾱμελεϊστί ι 291, ἐπῑθύουσι Σ 175, so hat dieses seine Entschuldigung in der selbständigeren Stellung, welche noch zu Homers Zeiten die Theile eines Compositums behaupteten.

232. Eine zweite Freiheit der älteren epischen Poesie der Griechen besteht in der Zulassung des Hiatus in der Arsis, wenn auf einen langen Vocal oder einen Diphthongen, besonders nach dem dativen ῳ ῃ, ein anderer Vocal folgt. Diese Art des Hiatus findet sich bei Homer so häufig, dass er für einen gesetzlich erlaubten gelten muss, und zwar begegnet er nicht blos vor der Hauptcäsur und vor einer Interpunction, wo er am wenigsten Anstoss erregen kann, wie in

Ϝειδομένη γαλόῳ, Ἀντηνορίδαο δάμαρτι (Γ 122)
ἐν πεδίῳ, ὀλοοῖο λιλαιόμενοι πολέμοιο (Γ 133)

sondern auch, wenngleich seltner, an allen übrigen Versstellen und bei eng verbundenen Wörtern, wie

ἡμετέρῳ ἐνὶ Ϝοίκῳ ἐν Ἄργεϊ τηλόθι πάτρης (Α 30)
σεύατ᾽ ἔπειτ᾽ ἐπὶ κῦμα λάρῳ ὄρνιθι ϜεϜοικώς (ε 51)

Nur in einigen wenigen Partikeln, wie τοί und ἐπεί, war der Diphthong so schwach, dass ihn selbst Homer nirgends vor einem andern Vocal als Länge gebrauchte; s. Hoffmann, quaest. Homer. p. 72. Alle anderen Arten des Hiatus müssen auch bei Homer als ungewöhnliche Freiheiten angesehen werden, die nur eine beschränkte Anwendung hatten.

Ueber den Hiatus nach einer langen Sylbe hat in neuester Zeit Osk. Grulich, quaestiones de quodam hiatus genere in Homeri carminibus. Halis 1876, eine scharfsinnige Untersuchung veröffentlicht. Wie wir aber bereits oben § 186 ausgesprochen haben, können wir demselben nicht beistimmen, wenn er auch da, wo nach gewöhnlicher Annahme in der Thesis ein Vocal vor einem Vocal gekürzt wird, eine Art Hiatus annimmt. Nach den Zusammenstellungen des Verfassers S. 25 finden sich bei Homer 1062 Hiaten nach langen Vocalen in der Arsis, von denen auf ῳ allein 291, auf ῃ 168, auf η 283 kommen. Auch Pindar hat sich den gleichen Hiatus 3 Mal nach ῳ (N. VI 25, Isth. I 61, P. I 70) und je 1 Mal nach ᾳ Ol. VI 82, α N. VI 24, αι Isth. VIII 62 erlaubt; s. Jahrb. f. Phil. 1879 S. 1.

Ein illegitimer Hiatus ist es, wenn ein langer Vocal vor einem andern in der Senkung unelidirt und unverkürzt bleibt. Nur in zwei Füssen, dem ersten und vierten, wird derselbe, wie wir oben S. 166 u. 180 sahen, durch die specielle Eigenschaft dieser Versstellen entschuldigt; ausserdem erfreuten sich auch noch mehrere einsylbige Wörtchen, zumal in der Senkung des 3ten Fusses einer solchen Ausnahmsstellung, wie ἤ Γ 24. Θ 514. Κ 505. Ο 161. 177. Σ 511. Χ 135. 152, ζεῖ Φ 362, οὗ Ω 122, μοί Α 505, σῷ Χ 286. εἰ Ο 16. Ξ 67.

Eine zweite Art des illegitimen Hiatus begreift die Fälle, wo ein kurzer Vocal unelidirt bleibt. Der grösste Theil dieser Hiaten trifft auf die zweite Stelle des dritten oder die dritte des vierten Fusses und wird, wie wir oben S. 177 u. 179 dargethan, durch die kleine Pause entschuldigt, welche die

beiden Verstheile von einander trennt. Gar kein Hiatus darf in Verbindungen wie κρέα ἔδμεναι Δ 303, κέρα ἔστασαν τ 311, σφέλα ἀνδρῶν ρ 231, δέπα ἀμφικύπελλα υ 153. ο 466, κλέα ἀνδρῶν Ι 189, δυσκλέα Ἄργος Β 115, ῥέα ἵππος Μ 58 (s. Hoffmann, quaest. Hom. p. 87) angenommen werden, da das schliessende α jener Wörter aus εα oder αα contrahirt ist, ehemals also lang war. Auch der Hiatus nach dem dativem ι darf weniger Anstoss erregen, da jenes ι äusserst selten elidirt wird und ursprünglich lang war; es findet sich desshalb nach ihm nicht blos in der Cäsur, sondern auch an andern Versstellen ein Hiatus zugelassen, wie in Λακεδαίμονι αὖθι Γ 244, Φαίνοπι Ἀσιάδῃ Ρ 583, ähnlich in Ρ 196, Φ 21, Ψ 278, Ω 335, β 336, λ 515, ν 143, μ 372. An diese Wörter reihen sich solche an, deren Schlussvocal zwar entschieden kurz war, aber nicht elidirt zu werden pflegte, wie οὐδέ τι ἥβης Θ 136, ὅτι Ἕκτορα Ω 593, ὅθι (ὅθι θ' La Roche) Ἕρμαιος π 471, ἔτι εὕδει Ξ 358. Ρ 354. Η 217, αἰπὺ ἕλοιεν Ο 71, Fάστυ ἀλύξῃ Κ 348, ἐὺ ἐντύνασα Ξ 162, τίς δὲ σύ ἐσσι Ζ 123. Λ 787. Ο 247, πάρα εἰς Ε 603. Υ 88, πρὸ Ἀχαιῶν Δ 156. Κ 286. Δ 382. Κ 224, τὸ Ἀλήϊον Ζ 201, τὸ ἐμὸν Ψ 585, ποταμοῖο ἐῶσιν Ψ 73. Ω 349. α 135. γ 77; besonders häufig steht so ein Hiatus nach dem Pronomen ὅ und dem neutralen α. Auch nach dem ο der Verbalendungen scheint der Hiatus weniger unangenehm berührt zu haben, wie in σείετο ὕλη Ξ 285. ε 257. ς 553, μαχέοιντο Ἀχαιοί Α 344, ἐξέσσυτο ἄρσενα ι 438, ἀέξετο ἱερόν Θ 66, λέξο (λέξε' Bekker) ἑταίρων κ 320, τετέλεστο ἅπαντα ε 262, ἔθνεα εἶσι Β 87, ἕρκεα ἴσχει Ε 90. Λ 678. Π 404. Χ 264; siehe Hermann zu den Orphica p. 741.

Wiewohl nun aber der Hiatus nach den aufgezählten Wörtern und Endungen weniger ängstlich von den älteren Epikern gemieden wurde, so haben sie doch auch nach diesen den Hiatus häufiger zugelassen, wenn eine weitere Entschuldigung durch die Interpunction hinzutrat, wie in Ὀδυσῆι, ἐμεῖο ε 287, ἔπλετο, ἥ τ' ἐκέλευσε η 217. Ν 300. Θ 227, βάσκ' ἴθι, οὖλε Β 8, ἀλλὰ σύ, εἰ Α 393. Ja selbst die Interpunction allein scheint den Hiatus gemildert zu haben in ὄψα τε, οἷα γ 480, Μέντορα, ἠέ δ 654, ἀμφὶ σέ, ἤϊε Υ 152.

Nach Abzug der Fälle des entschuldigten oder gemilderten Hiatus bleiben noch einige Dutzend übrig, die eine Ausnahmsstellung einnehmen und wohl zum Theil der getrübten Ueberlieferung der alten epischen Gesänge ihr Entstehen verdanken, wie εἰς ἅλα (ἅλαδ' Bentley) ἅλτο Α 532, ἀστέρα ἧκε (ἕηκε Bekk.) Λ 75, ἄλλοτε ἄλλῳ δ 236 (vergl. Solon 13, 76. 15, 4), πότνια Ἥρη (wahrscheinlich eine alte Formel aus einer Zeit wo man noch Fήρη sprach) Α 568 u. o. πότνια Ἥβη Β 2. hymn. Ven. 224 (vielleicht ehedem πότνια Fήβη), τῷ ὅγε οὐκ Hes. theog. 466, ἄλλο δὲ οὐδέν Tyrtaeus fr. 3, ἄνδρα ἑλεῖν (vielleicht ehedem Fελεῖν) Ε 118, καί ῥα (σφίν Bekker) ἔπειτα ξ 233, ὦκα ἱκέσθαι (ἀφικέσθαι Bekker) ω 430, ἐτάνυσσα ἱμάντα (ἐτάνυσσ' ἱμάντα Bekk.) ψ 201.

233. Die Elegiker und jüngeren Epiker der Griechen haben auch in Bezug auf den Hiatus und die Sylbenverlängerung an dem Vorbilde des Homer festgehalten. Sie erlaubten sich also, wenn auch in weit beschränkterem Massstabe, in Verbindungen,

die bei Homer unbeanstandet waren, den Hiatus zuzulassen und eine kurze Sylbe zu längen. Sie gestatteten sich so den Hiatus nicht blos nach dem dativen ι, den Genitiven auf οιο und in der trochäischen wie bukolischen Cäsur, sondern auch in solchen Verbindungen, wo der Hiatus zur Zeit des Homer durch das damals noch in Kraft bestehende Digamma entschuldigt war, wie häufig vor dem Pronomen der 3. Person οὗ οἷ ἕ ὅς und in Versen, wie

βῆ δ' ἴμεναι προτὶ ἄστυ, φαεινῷ ἀστέρι ἶσος (Apoll. I 774)
οἷόν τοι μέγα εἶδος ἐπιπρέπει, ἦ ῥά νυ παῖδες (Theocr. XXV 40)

In ähnlicher Nachahmung des Homer erlaubten sie sich im Hexameter in der Arsis die kurze Schlusssylbe eines Wortes, namentlich eines vier- und mehrsylbigen zu verlängern, wie in

παυσάμενος ἔργοιο, τό οἱ μετὰ χερσὶν ἔκειτο (Theocrit XXV 2)
ἧκε δ' ἀπὸ νευρῆφι θοὸν βέλος, ἡ δ' ἰάχησεν (Quintus X 210)

Doch sind jene Freiheiten nicht gleich zahlreich bei allen Dichtern und in allen Gattungen der Dichtkunst; so ist insbesondere ihr Gebrauch in didaktischen und bukolischen Gedichten beschränkter als im heroischen Epos, etwas was man namentlich aus einer Vergleichung des dem Theokrit zugeschriebenen Epyllion Ἡρακλῆς λεοντοφόνος mit den ächten Idyllen des Theokrit ersehen kann. Ebenso findet sich bei Dionysius und Nikander weit seltener ein falscher Hiatus und eine in der Arsis verlängerte Sylbe als bei Apollonius und Quintus Smyrnaeus. Ein vollständiger Umschlag trat im 5. Jahrhundert mit Nonnus und seinen Nachahmern Musaeus, Coluthus, Tryphiodorus ein. Diese haben auf den Hexameter die strengen Regeln der übrigen Versarten übertragen und demnach jede Art des Hiatus und der Sylbenverlängerung ausgeschlossen; einen langen Vocal in der Thesis zu kürzen erlaubten auch sie sich noch, jedoch nur äusserst selten, und blos bei einsylbigen Wörtern, wie Ζεῦ ἄνα Nonnus I 334, εὖ εἰδώς I 8, αὖ ἐρύσας I 208, gebrauchten sie einen langen Vocal in der Arsis vor einem andern als Länge.

Das vorstehende Sachverhältniss hat zuerst G. Hermann in seiner bewunderungswürdigen Abhandlung de aetate scriptoris Argonauticorum im Anhange seiner Ausgabe der Orphica dargelegt. Nach ihm haben noch einzelne Nachträge, hie und da auch Berichtigungen beigebracht Spitzner de versu Graecorum heroico p. 150, Gerhard Lectiones Apollonianae p. 114 ff. 185 ff., Lehrs Quaestiones epicae p. 272 ff., Köchly in den Prolegom. p. XXXVI ff. seiner grösseren Ausgabe des Quintus Smyrnaeus, Ludwich, Beiträge zur Kritik des Nonnos.

234. Ein blosser Nachklang an die besprochenen Freiheiten der griechischen Epiker findet sich bei den lateinischen, die in der Arsis hin und wieder eine kurze Schlusssylbe lang gebrauchten und bei griechischen Wörtern in Bezug auf Verkürzung und Hiatus den Gesetzen des griechischen Hexameters zu folgen sich erlaubten. Eingeführt wurde diese Freiheit in die lateinische Poesie nach griechischem Vorbild von Ennius und Lucilius, die sich derselben um so weniger begaben, je mehr sie in der Versification mit den Schwierigkeiten einer widerstrebenden Sprache zu kämpfen hatten. Lucrez hielt die Makel solcher Unregelmässigkeit von seinen Versen fern, Catull mied sie, Horaz verbannte sie aus den in gereifterem Alter geschriebenen Episteln, Vergil lehnte auch in diesem Punkte sich wieder enger an seine Vorbilder, Homer und Ennius an (s. Wagner, Quaest. Verg. XI u. XII), fand jedoch keine Nachahmer, da die späteren Dichter wieder zu einem reineren Versbau zurückkehrten. Vgl. Müller de re metr. 310 sqq. 331 sqq.

235. Um zu Einzelheiten überzugehen, so stossen ausser in der Cäsur, in der sich Griechen wie Römer leichter einen Hiatus erlaubten, zwei Vocale nach griechischer Weise zusammen in

ter sunt conati imponere Peliŏ Ossan (Verg. georg. I 281)
servabat senior qui Parrhasio Euandro (Verg. Aen. XI 31)
hinc sata Plēïone cum coelifero Atlante (Ovid fast. V 83)

Nach dem Muster griechischer Wörter ist auch bei lateinischen hie und da der Hiatus in der Arsis zugelassen und ein langer Vocal in der Thesis gekürzt worden, wie in

evolat infelix et femineo ululatu (Aen. IX 477)
insulăe Ionio in magno quas dira Celaeno (Aen. III 211)

Vergl. Vergil ecl. III 79. VI 44. VII 57. georg. IV 461. Aen. IV 393. V 261. Catull 57, 7. Hor. epod. 13, 3.

Häufiger ist ohne Rücksicht, ob das folgende Wort ein griechisches oder lateinisches war, eine kurze Schlusssylbe in der Arsis verlängert worden, wie in

exclusus qui distat agīt ubi secum eat annon (Hor. sat. II 3, 260)
qua rex tempestate novo auctūs hymenaeo (Catull 66, 11)

Die auf solche Weise, ratione finalitatis, wie Servius zu Aen. I 116 sagt, lang gebrauchten Sylben sind meistens consonantisch ausgehende, zum Theil ursprünglich lange (s. § 30) Endungen, wie *pectoribus* Verg. Aen. IV 64, *amor* Aen. XI 323,

pater Aen. V 521, IX 469, XII 13, *inter* Properz II 21, 31, *caput* Verg. Aen. X 394, *languentis* Verg. Aen. XI 69, *pulvis* Ennius 286, *trahor* Tibull I 10, 13, *scribis* Hor. sat. II 3, 1, *sinit* Verg. Aen. X 433, *petit* Aen. IX 9, *facit* Verg. eclog. VII 23, *condiderit* Hor. sat. II 1, 82, *erat* sat. II 2, 47, *agit* sat. II 3, 260, *soleat* sat. I 5, 90, *fatigamus* Verg. Aen. IX 610, *negabamus* Ovid. metam. XIV 250, *oratis* Verg. Aen. XI 111, *dicetur* Catull 62, 4 etc.

Von vocalisch aulautenden kurzen Sylben wird öfters die Partikel *que* verlängert, wie in Verg. eclog. IV 51. georg. I, 153. 164. 354. Ovid. metam. I 193. III 530. IV 10. VII 265 u. a. (s. L. Müller de re metr. 322), offenbar nach Analogie des griechischen τε. Vereinzelt stehen die Beispiele der Verlängerung anderer Schlussvocale, wie in

dona dehinc auro gravia sectoque elephanto (Verg. Aen. III 464)

vergl. Ennius 148. 319.

Die daktylischen Hexameter der Lyrik.

236. In der Lyrik fand der Hexameter catalecticus in duas syllabas eine verhältnissmässig geringe Anwendung. Nur die älteren Lyriker, wie Alcman, Ibycus und besonders Terpander in seinen Nomen (s. Proclus Chrest. p. 245 W. u. Plutarch de mus. 4), sowie nach dessen Vorbild die jüngeren Nomendichter Timotheus, Philoxenus und Telestes haben ihn noch häufiger und sogar in fortlaufender Folge gebraucht. Auch in den Chorgesängen der Dramatiker begegnen uns nur selten daktylische Hexameter und werden dort von den Dichtern selbst (vgl. Arist. Ran. 1526, Pac. 1268) ausdrücklich als μέλη bezeichnet.

In der Regel haben die Grammatiker die Hexameter der Tragödie und Komödie in zwei Zeilen geschrieben; ob sie durchweg zu einer solchen Zerfällung berechtigt waren, und ob ihr Beispiel nachahmenswerth ist, das ist eine andere Frage. Wenigstens in den Fällen, wo der Hexameter auf eine Stufe mit den umgebenden Tetrametern und Pentametern gestellt ist, würde das richtige Verhältniss durch die Zerlegung des Hexameters in zwei kleine Verse gänzlich verwischt werden, wie in Eur. Phoen. 788

βόςτρυχον ἀμπετάςας | λωτοῦ κατὰ πνεύματα μέλπει
μοῦςαν, ἐν ᾧ χάριτες χοροποιοί.

Auch käme man bei Durchführung des Princips der Grammatiker an den Stellen, wo Hexameter mit Tetrametern verbunden sind, wie in Soph. Oed. R. 155 ff. stark ins Gedränge, da für die Theilung nach der Hebung des

dritten Fusses die Häufigkeit der Caesura penthemimeres, für die Theilung nach dem vierten die Symmetrie des Versbaues zu sprechen scheint. Ich habe es desshalb rathsam gefunden auch die Hexameter der Lyrik in eine Zeile zu schreiben und höchstens durch Striche oder Punkte ihre rhythmische Gliederung anzudeuten.

237. Der akatalektische Hexameter hat von seinem Vorkommen bei dem lyrischen Dichter Ibycus den Namen metrum Ibycium (Servius c. 3) erhalten. Derselbe kam natürlich, da er des rhythmischen Abschlusses entbehrt, nie für sich, sondern nur als Glied einer daktylischen Periode vor, wie in Soph. Oed. R. 156, El. 133, Eur. Suppl. 276, Heracl. 615, Med. 135. An allen diesen Stellen empfiehlt sich die dipodische Messung und die Zerlegung des Verses in eine Tetrapodie und eine Dipodie.

238. Der Hexameter catalecticus in unam syllabam, μέτρον Χοιρίλειον oder Διφίλιον genannt, ist nur in daktylo-epitritischen Compositionen nachweisbar und hat demgemäss stets die Form

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Ἡνίκα μὲν βαcιλεὺc ἦν Χοίριλοc ἐν cατύροιc.
Μοῦcα cὺ μὲν πολέμουc ἀπωcαμένη μετ᾽ ἐμοῦ (Arist. Pac. 775)
ἀεναοῖc ποταμοῖcιν ἄνθεcί τ᾽ εἰαρινοῖc (Simonides fr. 57, 2)

Den Namen Χοιρίλειον (s. Heliodor zu Arist. Nub. 475, Plotius p. 507, Victorinus II 2, 3. 35. III 5, 1, Servius 4, 12) hat das Metrum offenbar von dem oben aus Plotius angeführten Vers irgend eines Komikers, der auf den Tragiker Chörilos anspielte. Ob der zweite Name Diphilium sich auf Diphilus, den Dichter der neuen Komödie, bezieht, ist äusserst zweifelhaft, da in der neuen Komödie schwerlich der Vers eine Stelle hatte. Näke, der in seiner Ausgabe der Fragmente des Chörilus p. 257—66 weitläufig über die Namen unseres Verses handelt, denkt desshalb an einen alten Diphilus, dessen in den Scholien zu den Wolken v. 96 Erwähnung geschieht. Auffällig ist ein dritter Name 'angelicum' bei Plotius, Censorinus fr. XIV, 12 und Diomedes p. 512, den der letzte mit den Worten erläutert: angelicum metrum celeritate nuntiis aptum Stesichorus invenit.

Als charakteristische Eigenschaft unseres Metrums wird von Victorinus der Spondeus im 3ten Fuss angegeben; sicher hatte der Vers nur die eine Form

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

und beruhen die 8 Schemata, welche Plotius anführt, auf der blossen Fiction des Metrikers. Die regelrechte Cäsur des Verses fällt nach der Hebung des 3ten Fusses. Doch haben sich die Lyriker hier so gut, wie in dem Hexameter κατ᾽ ἐνόπλιον die Vernachlässigung der Cäsur erlaubt, wie in

ἔcτι δὲ φῦλον ἐν ἀνθρώποιcι ματαιότατον (Pind. Pyth. III 21)
ἄξια cῇ φρενὶ cυμβουλευcαμένουc μετὰ coῦ (Arist. Nub. 475).

Von den alten Grammatikern wurden in Pindar Ol. VI ep. 5. 6. VIII. ep. 2. Pyth. III ep. 7. XII 1. 4. Nem. X ep. 3. Eur. Rhes. 245. Aristoph. Nub.

475. Pac. 775 (Ran. 676 ist die Theilung ganz verworren) die zwei Kola unseres Verses in zwei Zeilen geschrieben, gerade so wie bei dem vollständigen Hexameter κατ' ἐνόπλιον in Ol. VIII ep. 5. Pyth. IX str. 4. Nem. X str. 1. Es liegt dieser Schreibweise die richtige Anschauung zu Grunde, dass unser Vers aus 2 Gliedern besteht. Da aber nicht immer jene Theilung durch Wortschluss unterstützt wird, so habe ich in meiner Pindarausgabe die beiden Kola zusammengeschrieben, die Gliederung aber durch Bezeichnung der Hauptaccente in folgender Weise angedeutet:

Φερσεφόνας ἕδος, ἅ τ' ὄχθαις ἔπι μηλοβότου.

Die daktylischen Hypermeter.

239. Daktylische Verse, welche über die Grösse des Hexameters hinausgehen, kamen durch die dorischen Lyriker, Alcman, Stesichorus, Ibycus in Aufnahme, nach denen auch sämmtliche Verse der Art bei Servius c. 3 benannt sind. Von den Dramatikern hat sie am häufigsten Aeschylus, der Freund des strengen dorischen Styls, angewandt.

Nach der bereits oben § 187 angeführten Stelle des metrischen Scholiasten zu Hephästion sollte man erwarten, dass alle diese die Grösse eines Hexameters übersteigenden Verse nach Dipodien gemessen worden seien. Dieses scheint aber keineswegs in der bezeichneten Allgemeinheit der Fall gewesen zu sein. Denn in daktylischen Perioden begegnen uns nicht blos einige katalektische Heptapodien, wie in Stesichorus fr. 7, Eur. Troad. 825, Phoen. 352, Arist. Ran. 675, welche ebenso wie die oben § 195 besprochenen katalektischen Pentapodien nur mit gewaltsamen Mitteln dem dipodischen Gefüge eingegliedert werden können, sondern sind auch die leicht in Dipodien zu zerlegenden Verse zum grössten Theil nicht so gebaut, wie man von dipodisch gemessenen Versen voraussetzen sollte. Denn während in trochäischen und anapästischen Tetrametern die Verseinschnitte mit dem Ende der einzelnen Dipodien zusammenzufallen pflegen, fällt in daktylischen Heptapodien und Oktopodien die Cäsur ganz gewöhnlich in die Mitte des 3ten Fusses, so dass der Anfang des Verses an das 1te Kolon des daktylischen Hexameters, der Schluss aber an den anapästischen Dimeter und den anapästischen Parömiacus erinnert. Ueber den Grund, wesshalb in daktylischen Reihen die Cäsur mit dem metrischen Gefüge in Widerstreit zu stehen pflegt, habe ich bereits oben § 194 Anm. gehandelt.

Mit der dipodischen Messung vereinigt sich gut die Annahme, dass in den betreffenden Versen die einzelnen Daktylen den Zeit-

werth kyklischer Daktylen gehabt haben. Ich habe es jedoch unterlassen, dieses Verhältniss durch die charakteristischen Zeichen –⏑ ⏑ auszudrücken, da ich diese auf die Fälle zu beschränken pflege, wo wirklich Trochäen mit Daktylen verbunden vorkommen.

240. Keiner der daktylischen Hypermeter ist in fortlaufender Wiederholung κατὰ cτίχον gebraucht worden, wenn auch einige Mal mehrere Oktopodien hintereinander vorkommen. Das volle Verständniss dieser grösseren Verse und Perioden kann daher nur im Zusammenhang mit den umgebenden Versen gewonnen werden, wesshalb ich zur genaueren Erkenntniss auf das Kapitel von der Composition daktylischer Gedichte verweise und hier nur kurz die hauptsächlichsten Formen der daktylischen Hypermeter anführe:

Heptapodia catalectica in syllabam:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓

πῖνεν ἐπιcχόμενοc, τό ῥά οἱ παρέθηκε Φόλοc κεράcαc (Stesichorus)

Heptapodia catalectica in duas syll. oder brachykatalektischer Tetrameter:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌞́ ⏓

ὦ μέγα χρύcεον ἀcτεροπῆc φάοc, ὦ Διὸc ἄμβροτον ἔγχοc (Arist. Av. 1750)

Octopodia catalectica in duas syll. oder akatalektischer Tetrameter:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏓

ὤμοι ἐγώ, κακὸν οἷον ὁρῶ τόδε καὶ δέχομαι χερὶ δώμαcιν ἁμοῖc (Eur. Andr. 1173)

–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏓

τὸν μὲν ἀφ᾽ ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκιcε, τὸν δ᾽ ἀτίταν εὐδαίμονα τεύχει (Eur. Heracl. 613)

Octopodia catalectica in unam syll. oder katalektischer Tetrameter:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏓

δεινοτάτοιν cτομάτοιν πορίcαcθαι ῥήματα καὶ παραπρίcματ᾽ ἐπῶν (Arist. Ran. 875)

Enneapodia catalectica in duas syll. oder brachykatalektischer Pentameter:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌞́ ⏓

καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ᾽
Αἰθέρα cεμνότατον βιοθρέμμονα πάντων (Arist. Nub. 570)

Decapodia catalectica in duas syll. oder akatalektischer Pentameter:

⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑

ὦ πόλι Θεσσαλία διολώλαμεν·
οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα
λείπεται οἴκοις (Eur. Andr. 1176)

Noch ausgedehnter sind die daktylischen Systeme in Eur. Phoen. 1503, Soph. Phil. 1198, Arist. Nub. 305.

Wie in den anapästischen Systemen, so finden sich auch in den daktylischen den Tetrapodien Dipodien beigesellt, und zwar hat auch hier die Dipodie in der Regel ihre Stelle vor dem Schlusskolon. Dieselbe ist von den Grammatikern in eine gesonderte Zeile geschrieben worden in Philoct. 1203, Nub. 280, Heracl. 625 und wohl auch in Phoen. 1506, wo zwar in den alten Ausgaben die Kolometrie verwirrt ist, aber sich doch noch die Theilung der 6 Füsse in 2 Kola erkennen lässt. In Eur. Heracl. 615 und Alcman fr. 34, 6 hängt die Dipodie mit der Tetrapodie äusserlich zusammen.

241. In einigen daktylischen Perioden sind, was unserem an strengere Taktgleichheit gewohnten Ohre befremdend klingt, tripodische und tetrapodische Kola verbunden, wie in Eur. Phoen. 350

ὄλοιτο τάδ᾽ εἴτε σίδαρος
εἴτ᾽ ἔρις εἴτε πατὴρ ὁ σὸς αἴτιος,
εἴτε τὸ δαιμόνιον κατεκώμασε
δώμασιν Οἰδιπόδα.

In den Wolken des Aristophanes 570

καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ᾽
Αἰθέρα σεμνότατον βιοθρέμμονα πάντων

folgt auf eine Tetrapodie eine Pentapodie, die aber wahrscheinlich als ein brachykatalektischer Trimeter zu fassen ist. Schliesst das vorausgehende Glied mit der Arsis und hebt das folgende mit der Thesis an, so gewinnt es den Anschein, als seien daktylische Verse mit anapästischen verbunden, wie in Eur. Phoen. 784

ὦ πολύμοχθος Ἄρης,
τί ποθ᾽ αἵματι καὶ θανάτῳ κατέχει
Βρομίου παράμουσος ἑορταῖς;

und in Soph. Oed. Col. 228

οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται
ὧν προπάθῃ τὸ τίνειν,
ἀπάτα δ᾽ ἀπάταις,
ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομένα
πόνον, οὐ χάριν ἀντιδίδωσιν ἔχει.

Die synkopirten daktylischen Verse.

242. Unter synkopirten daktylischen Versen verstehen wir solche, deren Glieder mit den Hebungen derart zusammenstossen, dass wenigstens äusserlich der Rhythmus unterbrochen und eine Thesis unterdrückt zu sein scheint. Ich sage äusserlich, nach den Worten des Textes, da beim musikalischen Vortrag die schliessende Länge des ersten Gliedes so lange nachtönen konnte, dass sie auch den Zeitumfang der Thesis vollständig oder wenigstens theilweise mitausfüllte; dieselbe desshalb geradezu als μακρὰ τετράσημος zu bezeichnen, ist desshalb nicht ganz zukömmlich, weil der fehlende Theil des Fusses auch theilweise durch die Pause ausgefüllt werden konnte.

243. Im allgemeinen gilt von den synkopirten Versen die Regel, dass die schliessende Sylbe des ersten Kolon lang sein muss und nicht durch eine Kürze ersetzt werden darf. Es setzten sich die Dichter diese Beschränkung, weil an jener Stelle ein Kolon, nicht ein Vers schloss, und weil nur eine lange Sylbe zur Ausfüllung eines zwei Zeiten überschreitenden Intervalls geeignet zu sein schien. Der Ausnahmen von dieser Regel begegnen nur äussert wenige, wie, abgesehen von den gleich nachher besonders zu besprechenden Pentametern, in Aesch. Suppl. 550

Λύδιά τ᾽ ἄγ γύαλα
καὶ δι᾽ ὀρῶν Κιλίκων,

ferner in Eur. Orest. 1436, Hel. 1479, Suppl. 280; vgl. § 125.

Ebenso wie die syll. anceps war auch der Hiatus von jener Stelle ausgeschlossen. Die drei widerstrebenden Verse im Catull 66, 48. 67, 44. 97, 2 sind durch leichte Emendation mit der Regel in Einklang gebracht.

Nicht gleich strenge Gesetze galten bezüglich des Wortschlusses; in der Regel jedoch und besonders bei den gewöhnlichen synkopirten Versen schloss mit dem ersten Kolon zugleich ein Wort.

Der elegische Pentameter.

244. Weitaus am gebräuchlichsten ist unter den synkopirten daktylischen Versen der sogenannte Pentameter, der aus der Zusammenfügung zweier τομαὶ πενθημιμερεῖς entstanden ist, aber in

dem zweiten Glied die Zusammenziehung der zwei Kürzen der Thesis nicht gestattet:

⏔ ⏔ – ⏔ ⏔ –, ⏔ ⏑⏑ – ⏑⏑ –

οὐ γὰρ δὴν θνητοῖς ὕβριος ἔργα πέλει (Solon)

Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit (Tibull)

Am Schlusse des ersten Kolon musste regelmässig ein Wort schliessen. Elision des Schlussvocals war gestattet, doch haben von dieser Freiheit die Dichter nur selten, Ovid und Tibull gar nie Gebrauch gemacht. Als Ausnahmen von der Regel des Wortschlusses erwähnen die alten Metriker zwei Pentameter, deren erstes Glied in der Fuge eines Compositums schliesst

ἱερὰ νῦν δὲ Διοσκουρίδεω γενεή (Callimachus)

ἡμεῖς δ' εἰς Ἑλλήσποντον ἀπεπλέομεν (s. Victorinus III 6, 1)

Auch ohne diese Entschuldigung ist die Cäsur vernachlässigt von Euripides im Cyclops v. 74 in einem Chorgesang

ὦ φίλος, ὦ φίλε Βακχεῖε, ποῖ οἰοπολεῖς;

Der Name Pentameter ist eine sehr ungeschickte Bezeichnung für unser Metrum, indem dabei die Zusammensetzung des Verses aus zwei Gliedern unbeachtet geblieben ist. Doch ward derselbe schon von Hermesianax, einem Zeitgenossen des Aristoxenus, gebraucht; siehe Athenaeus XIII p. 598 A und vgl. Weil in Jahrb. f. Philol. 1865 S. 655. Aber erst die späteren Metriker (s. Quintilian IX 4, 98. Terentianus v. 1757 ff., Diomedes p. 503, Schol. Heph. p. 172) haben damit die unsinnige Scandirung

– ⏔ | – ⏔ | – – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ ⏓ |

verbunden. Ausserdem heisst unser Vers auch πεντάμετρον ἐλεγειακόν (s. Dionysius de comp. verb. c. 25) oder ἐλεγεῖον Ἀρχιλόχου (s. Heliodor in schol. Arist. Pac. 1199) von seiner Anwendung in der Elegie. Die specielle Form – ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – ⏑⏑ – ⏑⏑ – führt bei Plotius p. 512 den Namen Archilochicum dipenthemimericum pentametrum.

245. Nach den allgemeinen Gesetzen des Versbaus sind die Freiheiten des Hiatus und der zweifelhaften Sylbe vom Schlusse des ersten Kolon ausgeschlossen. Die classischen Dichter beobachteten auch jene Regel streng und erlaubten sich nur wenige Ausnahmen, wie Theognis v. 2. 440. 478. 1066. 1232; vgl. Schneider Callimachea I 421. Theoretisch ist dieselbe ausgesprochen von Aristides de mus. p. 52: ἡ τομὴ ἡ μετὰ δύο πόδας εἰς συλλαβὴν διπλασιαζομένη ποιεῖ τὸ ἐλεγεῖον, οὗ πέφυκεν ἀρετὴ τὸ τὴν μὲν τῆς προτέρας συζυγίας συλλαβὴν περιττὴν ἐξ ἀνάγκης μακρὰν ἔχειν, τὴν δὲ δευτέραν συζυγίαν ἀναμφιβόλως ἐξ ἀμφοῖν συγκεῖσθαι δακτύλων. Aber andere Theoretiker stellten in der Kaiserzeit den Satz auf, jene erste Schlussylbe dürfe zweifelhaft sein; vgl. Diomedes p. 503:

alii vero, quia duo commata esse dixerunt, voluerunt brevem esse et prioris tomes semipedem, quia novissima semper indifferens est, atque hoc utuntur exemplo:

hoc mihi tam grande munus habere datur.

Vergl. Terentianus v. 1717, Victorinus III 5, 20. Von Dichtern hat sich an diese Auffassung Gregor von Nazianz gehalten, in dessen Hymnus auf Christus p. 25 der Anth. gr. carm. christ. 2 Beispiele der zweifelhaften Sylbe und 1 Beispiel des Hiatus vorkommt.

Die Schlusssylbe des 2ten Kolon kann so gut lang wie kurz sein, da die letzte Sylbe jedes Verses nach der allgemeinen Regel doppelzeitig ist. Doch vermied Ovid mit richtigem Gefühl auch an dieser Stelle einen kurzen Schlussvocal, da ein solcher nicht wohl Vertreter eines ganzen Fusses sein konnte.

246. Von den zwei Theilen des Pentameters war der erste an keine bestimmte Form gebunden; nur bevorzugten die besten lateinischen Dichter im 1ten Fuss den Daktylus, im 2ten den Spondeus, wie

nil mihi rescribas, at tamen ipse veni.

Die Regel, dass der zweite Theil aus reinen Daktylen bestehen müsse, hängt vielleicht mit einer alten Melodie zusammen, erklärt sich aber auch aus dem rhythmischen Grundsatz, am Schlusse aller Verse den ursprünglichen Rhythmus klar heraushören zu lassen. Ovid hat den raschen Fluss des Rhythmus im zweiten Theil noch dadurch verstärkt, dass er in ihm ausser vor *es* u. *est* die Elision eines längern Vocals oder einer auf *m* schliessenden Sylbe vermied.

247. Noch speciellere Regeln galten bezüglich des Ausgangs des Verses. Erregte schon am Schlusse des Hexameters ein selbständiges einsylbiges Wort Anstoss, so ward ein solches im Pentameter am Schlusse des 1ten wie 2ten Kolon noch geflissentlicher vermieden. Am ehesten noch zulässig erschien den Griechen ein Monosyllabon, das sich mit seinem Ton an das vorausgehende Wort anlehnte oder durch Synalöphe mit demselben zusammengewachsen war, wie bei Theognis v. 456. 520

οὕτως ὥσπερ νῦν οὐδενὸς ἄξιος εἶ.
ὡς εὖ μὲν χαλεπῶς, ὡς χαλεπῶς δὲ μάλ᾽ εὖ.

Aber die sorgfältigeren lateinischen Dichter gebrauchten an gleicher Stelle fast nur die Formen des Hilfszeitwortes *es* und *est*, wie

ad me omnes clamant, ianua culpa tua est (Cat. 67, 14)
Iuppiter, idcirco facta superba mea es (Properz III 33, 14).

Lachmann zum Lucrez p. 66 befiehlt hier geradezu *tuast* und *meas* zu schreiben, weil der vorletzte Vocal im Pentameter nicht elidirt werde. Aber die Scheu vor der Elision scheint hier weniger eine Rolle gespielt zu haben, als die Abneigung gegen einen stärkeren Einschnitt unmittelbar vor der Schlusssylbe des Kolon oder Verses. Ein dreisylbiges Schlusswort erschien den Griechen und auch den lateinischen Elegikern Catull und Tibull noch nicht anstössig; dieselben haben sich sogar, wenn auch nur selten, erlaubt den Vers mit einem vier- und mehrsylbigen Worte zu schliessen (s. Tib. III 4, 56. III 6, 8. Prop. I 20, 4). Aber Ovid vermied den dreisylbigen Ausgang und schloss den Pentameter fast ausnahmslos mit einem zweisylbigen Wort; vgl. Hultgren I 30 f. Da auf solche Weise der Fluss des Rhythmus gegen Ende durch keine männliche Cäsur gehemmt war, bekam der Vers eine grosse Leichtigkeit und Anmuth, die nur durch die stete Wiederholung eintönig wurde.

248. Die römischen Elegiker setzten eine besondere Kunst darein, die beiden Glieder des Pentameters auch durch einen gewissen Parallelismus der Worte mit einander zu verbinden; sie bauten daher den Vers gern so, dass an den Schluss des einen Kolon das Adjectiv und an den des andern das dazu gehörige Substantiv zu stehen kam, wie in

quid speculum maesta ponis inepta manu (Ovid. am. I 14, 36)

oder dass zwei Substantiva und zwei Adjectiva sich in durchkreuzender Stellung auf die beiden Vershälften vertheilten, wie in

nulla mihi tristi praemia sint Venere (Prop. I 14, 16)
innocuum rigido perforat ense latus (Ovid. trist. III 9, 26).

Von selbst ergab sich dabei in vielen Versen ein spielender reimartiger Zusammenklang der Anfänge oder Schlüsse der beiden Glieder, wie in

rara verecundae furta feremus herae (Cat. 68, 136)
cetera te memini non potuisse loqui (Ovid. her. 6, 64)
maereat haec genero, maereat illa viro (Tib. III 2, 14)

Vgl. W. Wackernagel, Geschichte des deutschen Hexameters u. Pentameters, in der Gesammtausgabe seiner kleineren Schriften II 2—9.

249. Der Pentameter eignete sich nicht zur Wiederholung

κατὰ cτίχον, war vielmehr von vornherein dazu bestimmt, mit dem Hexameter verbunden zu werden. Aus der Verbindung dieser beiden Verse entstand die älteste Strophe, deren Charakter einzig schön unser Schiller beschreibt:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Ein solches Distichon heisst Elegie, ἐλεγεῖον. Der Name, welcher sich zum ersten Male bei Thucydides I 132 findet, ist abgeleitet von ἔλεγοc, was ein Klagelied im allgemeinen bedeutet; s. Eurip. Troad. 119, Hel. 185, Iph. Taur. 116. 1091, Arist. Av. 217, Echembrotos bei Pausanias X 7, 6 νικήcαc δ' ᾄδων μέλεα καὶ ἐλέγουc. Das Wort ist sicherlich weder auf εὖ λέγειν, noch auf ἔλεοc, wahrscheinlich aber auf einen alten Refrain ἒ λέγε ἒ λέγε ἔ zurückzuführen; siehe Plotius p. 509, Victorinus III 4, 21, Proclus Chrest. p. 242 W., Suidas s. v. ἔλεγοc. Eine Herleitung des Wortes aus dem Armenischen elêgn 'Rohr der Flöte' ist in Zimmermanns Annalen XI p. 88 versucht worden.

Ueber den Erfinder der Elegie stritten sich die alten Grammatiker, wesshalb Horaz in der Ars poetica scherzend sagt:

quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.

Vergl. Didymus bei Orion p. 58, Victorinus III 4, 1, Terentianus v. 1722. In Betracht können nur die beiden jonischen Dichter Callinus und Archilochus kommen, die in der Mitte des 7. Jahrh. Elegien dichteten; den ersteren scheint auch Aristoteles als Erfinder der Elegie bezeichnet zu haben (s. schol. ad Cicer. or. pro Archia p. 358 ed. Orelli). Wahrscheinlich haben aber auch diese die Elegie, wenigstens den Rhythmus des elegischen Pentameters nicht erst erfunden, sondern aus den musikalischen Weisen der Auloden herübergenommen. Wenigstens ist schon in den Elegien des Callinus der Pentameter seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet und dient nicht mehr der wehmüthigen Klage, sondern der Aufforderung zum muthigen Kampfe.

Caesar, de carm. eleg. origine cap. IV und Quaestionum de Callini aetate suppl. vindicirt die Erfindung der Elegie dem Archilochus, indem er entgegen dem Zeugniss des Strabo XIV p. 647 zu erweisen sucht, dass Archilochus etwas älter als Callinus gewesen sei, da der erstere in die Zeit des Lyderkönigs Gyges (687—652) falle, der letztere hingegen die unter Ardys, dem Nachfolger des Gyges, erfolgte Einnahme von Sardes erwähne. Ausserdem macht Cäsar noch geltend, dass Archilochus nach Terentianus

v. 1807 die epodische Verbindung des daktylischen Hexameters mit der daktylischen Penthemimeris erfunden habe, der Pentameter aber erst aus der doppelten Setzung jener Penthemimeris entstanden sei.

Nur selten treffen wir den Pentameter losgetrennt von dem Hexameter, nämlich einige Mal bei den Dramatikern, wie in Aeschyl. Agam. 1022, Choeph. 380, Eum. 961, Suppl. 550, Eurip. Hel. 1480 = 1497, Iph. Taur. 1235, Cycl. 74, Aristoph. Nub. 1158, an welchen Stellen in den Handschriften zwei Kola statt eines Verses geschrieben stehen, und in späterer Zeit bei Ausonius in den Sentenzen des Thales und bei dem Epigrammatiker Philippos; letzterer (Anthol. XIII, 1) hat fünf Pentameter derart zu einem Epigramm vereinigt, dass er am Schluss den Rhythmus durch spondeische Füsse zum ruhigen Abschluss brachte:

Χαῖρε, θεὰ Παφίη· cὴν γὰρ ἀεὶ δύναμιν
κάλλος τ' ἀθάνατον καὶ cέβας ἱμερόεν
πάντες τιμῶcι θνατοὶ ἐφάμεριοι
ἐν πᾶcιν μύθοις ἔργοιcίν τε καλοῖc·
πάντη γὰρ πᾶcιν cὴν δηλοῖc τιμήν.

Neu ist die Weise des Petronius c. 34, nicht einen, sondern zwei Hexameter einem abschliessenden Pentameter vorauszuschicken. Ueber ähnliche Zusammenstellungen in griechischen Epigrammen siehe Kaibel, epigr. gr. 701 f.

Der Hexameter, welcher mit dem Pentameter zu einem Distichon verbunden ward, hatte die gewöhnliche Form des heroischen Hexameters; nur vermieden die Dichter in demselben noch mehr als sonst den Ausgang auf zwei Spondeen; s. Ludwich de hexam. spondaicis p. 19. Diese Regel hatte ihren guten Grund, da der doppelte Spondeus den Vers zur abschliessenden Ruhe bringt, in den Distichen aber der Rhythmus erst in dem Pentameter seinen Abschluss finden soll.

250. Wie die melische Poesie der Hellenen sich aus den kitharodischen Nomen des Terpander und Philammon entwickelt hat, ebenso nahm die Elegie von den Nomen der Auloden ihren Ursprung. Denn während die kitharodischen Weisen den heiteren Charakter des apollinischen Cultus widerspiegelten, athmeten die mit der Flöte oder zur Flöte vorgetragenen Melodien die schwermüthige Trauer der von dem Gedanken der Hinfälligkeit alles Sterblichen erfüllten Naturculte Vorderasiens; daher sagt Pausanias X 7, 5 von der Aulodie der ältesten musikalischen Wettkämpfe in Delphi: μέλη ἦν αὐλῶν τὰ cκυθρωπότατα καὶ ἐλεγεῖα προcᾳδόμενα τοῖc αὐλοῖc, und bemerkt Plutarch de mus. c. 8 von den Elegien: ἐν ἀρχῇ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα οἱ αὐλῳδοὶ ᾖδον· womit man Didymus in den Scholien zu Aristophanes Vögel v. 217 vergleiche. Speciell wird, um von dem μέλος ἐπικήδειον des Auleten Olympus abzusehen, Clonas, der nach Plutarch de mus. c. 5 vor Archilochus und kurz nach Terpander blühte, von Hera-

clides Ponticus (s. Plutarch de mus. c. 3) ἐλεγείων τε καὶ ἐπῶν ποιητής genannt, und haben die gefeierten Auloden Sakadas aus Argos und Echembrotos aus Arkadien, die Ol. 48, 3 in Delphi bei einem musischen Agon den Sieg davontrugen (s. Pausanias X 7, 4), Melodien für das Flötenspiel unter Zugrundelegung elegischer Texte (μέλη καὶ ἐλεγεῖα μεμελοποιημένα; s. Plutarch de mus. c. 8 und Pausanias a. a. O.) gedichtet. Auch Mimnermus, der Begründer der erotischen Elegie, wird von Strabo XIV p. 643 zugleich als Flötenbläser und Dichter von Elegien (αὐλητὴς ἅμα καὶ ποιητὴς ἐλεγείας) gepriessen; vergl. Plutarch de mus. c. 8 u. Hermesianax bei Athenaeus XIII p. 598 A. Es ist aber auch der Charakter eines Trauerliedes vortrefflich in dem Bau des daktylischen Pentameters ausgeprägt. Denn der langanhaltende Schlusston der beiden Kola des Verses passt einzig zu den aus tiefer Brust geholten Seufzern der Weheklagenden, so dass Didymus bei Orion p. 58 gut von dem Pentameter sagen konnte: οἷον συνεκπνέοντα καὶ συσβεννύμενον ταῖς τοῦ τελευτήσαντος τύχαις.

251. Von den Elegoi, die entweder lediglich in Melodien für das Flötenspiel bestunden oder bei denen doch das musikalische Element im Vordergrund stund, sind die literarischen Elegien, in denen der sprachliche Text die Hauptsache bildete, wohl zu unterscheiden. Denn nicht blos wurden dieselben frühzeitig auch ohne jede musikalische Begleitung einfach recitirt (ῥαψῳδεῖται), sondern es ging auch bald ihr Inhalt über den engen Kreis des ursprünglichen Klageliedes hinaus. Zwar hört man auch noch aus manchen Elegien der späteren Zeit den Ton der Trauer und Wehmuth heraus, aber schon in den alten Elegien des Callinus Tyrtäus und Solon tritt jener Charakter des schwermüthigen Trauerliedes zurück und dient das Distichon zum Ausdruck bald des todesmuthigen Patriotismus bald der sittlichen Lebensweisheit. Im 7. und 6. Jahrhundert war nämlich die Elegie bei den Joniern die einzige Form der lyrischen Poesie, und später nahm die Elegie allgemein eine Mittelstellung ein zwischen der schlichten Einfachheit der epischen Erzählung und dem melodischen Formenreichthum der eigentlichen Lyrik. Eine besondere Durchbildung fand diese verallgemeinerte Art der Elegie bei den alexandrinischen und römischen Elegikern, welche die Empfindungen der Liebe und die Erzählungen mythischer Liebesverhältnisse zum Mittelpunkt ihrer Dichtungen machten, daneben aber auch die alte Stellung der Elegie in den Aufschriften (Epigram-

men) zum Ausgangspunkt neuer dichterischer Schöpfungen erhoben.

Ueber den ursprünglichen Charakter der Elegie hat besonders Cäsar, de carminis Graecorum elegiaci origine et notione, gehandelt. Indem er zwischen ἔλεγοι und ἐλεγεῖα unterscheidet, leugnet er, dass die Elegie von vornherein ein Trauerlied gewesen sei, und findet in den Elegien des Callinus eher eine Beziehung zu den Flötenweisen, unter denen die Lydier und Jonier in den Kampf zogen; den Charakter eines carmen lugubre habe die Elegie erst in der Zeit des Simonides angenommen; auch sei erst nach dieser Zeit der Name ἐλεγεῖον oder ἐλεγεία aufgekommen, da vordem auch die Elegien mit demselben Namen, wie die Hexameter, mit ἔπη (s. Theognis 20 u. 22, Solon 1, 2) bezeichnet worden seien.

Der Klageton der alten ἔλεγοι, den man noch hübsch in dem Trauergesang der Andromache in Eur. Androm. p. 103—146 wahrnehmen kann, wirkt auch noch in der erotischen Elegie nach, wie sie Mimnermus aus Kolophon ausgebildet hat. Denn in die Aufforderung zum heiteren Lebensgenuss und in den Preis der goldenen Aphrodite mischt sich die Klage über die rasch hinwelkende Jugend und die nahenden Beschwerden des Alters. Auch in den Epigrammen ward das elegische Versmass desshalb die herrschende Form, weil die meisten Aufschriften anfänglich den Todten galten, also ἐπιγράμματα ἐπικήδεια waren. Aber schon Hipparch (s. Plato Hipp. p. 228 C) setzte auf Hermen Inschriften im elegischen Versmass, welche ausser der Wegangabe einen kurzen Weisheitsspruch enthielten.

Die einfache Declamation der Elegie geht in eine sehr frühe Zeit zurück. Ausdrücklich berichtet Athenäus XIV p. 632 D, dass bereits Xenophanes, Solon, Theognis, Phokylides und Periander aus Korinth ihre Elegien ohne Melodien (μὴ προςάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν) vorgetragen haben. Indess lässt Theognis selbst V. 241 f. seine Elegien zur Flöte von Jünglingen beim Mahle gesungen werden und berichtet Plutarch von Solon, dass er seine berühmte Elegie Σαλαμίς gesungen habe; s. Plutarch Sol. 8: ἐν ᾠδῇ διεξῆλθε τὴν ἐλεγείαν· vergl. Aristides or. XLVI p. 641: Σόλων τὰ μὲν εἰς Μεγαρέας ἔχοντα ᾄσαι λέγεται· von einem Vorlesen durch den Herold spricht Diogenes Laert. I 46. Dass einzelne Elegien auch später noch gesungen wurden, würden wir glauben, auch wenn Lucian in seinem Timon c. 46 den Gesang nicht ausdrücklich bezeugte.

Die anakrusischen Daktylen.

252. Den daktylischen Reihen haben namentlich die älteren Lyriker öfters einen Auftakt vorausgeschickt, der dem Rhythmus einen bewegten Anlauf gab und sich besonders für den Eingang einer neuen Periode eignete. Die Anakrusis bestand in der Regel in einer langen Sylbe, selten in einer kurzen, insbesondere liebten die ernst und gemessen einherschreitenden Daktylo-Epitriten fast ausnahmslos den langen Auftakt. Der daktylische Vers be-

kam auf solche Weise den Schein eines anapästischen, unterschied sich jedoch von demselben auf das bestimmteste dadurch, dass er die den Ictus tragende Länge nie in zwei Kürzen aufzulösen gestattete und die tripodische Gliederung der dipodischen Messung vorzog. Unser Kleist hat bekanntlich in seinem Frühling jenen anakrusischen Hexameter nachgebildet:

Empfangt mich, heilige Schatten! ihr hohen belaubten Gewölbe*

ist dabei aber in dem einen wesentlichen Punkt von der freieren Kunst der Griechen abgewichen, dass er alle Hexameter mit der Anakrusis beginnen liess.

253. Das einfachste und gewöhnlichste Kolon in dem durch den Auftakt erweiterten daktylischen Rhythmus war der Prosodiacus von der doppelten Form:

⏓ ´– ⏖ – ⏖ –

πατροκτόνον Οἰδιπόδαν (Aesch. Sept. 752)

⏓ ´– ⏖ – ⏖ – ⏓

ἐγείνατο μὲν μόρον αὐτῷ (Aesch. Sept. 751).

Derselbe eignete sich ganz besonders zum Processionslied, und hat von dem Vorkommen in derartigen Liedern (προσόδια) seinen Namen erhalten; s. Schol. metr. Pind. Ol. III 2: λέγεται δὲ προσοδιακόν, ὅτι ταῖς προσόδοις καὶ προξενήσεσι προσεγράφετο. Nach Plutarch de mus. c. 29 hat Olympus unsern Rhythmus erfunden und in einem Nomos auf den Kriegsgott Ares gebraucht, woraus sich seine Verbindung und seine Verwechselung mit dem Rhythmus des Waffentanzes, dem ῥυθμὸς ἐνόπλιος, erklärt. In der That aber ist derselbe nichts anderes als der zweite Theil eines Hexameters von der Form des ἐνόπλιον εἶδος

ὣς φάτο δακρυχέων, τοῦ δ' ἔκλυε Φοῖβος Ἀπόλλων.

254. Am meisten kommt unser ῥυθμὸς προσοδιακός mit sich selbst verbunden in längeren daktylischen Versen vor, wie

⏓ ´– ⏖ – ⏖ – ⏓ ´– ⏖ – ⏖ –

αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων (Pind. Pyth. XII 1)

⏓ ´– ⏖ – ⏖ – ⏓ ´– ⏖ – ⏖ – –

οὐκ ἔστιν ἀποφθιμένοις ζωᾶς ἔτι φάρμακον εὑρεῖν (Ibyc. fr. 27)

– ´– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ´– ⏖ – ⏖ – – ´– ⏖ – –

ᾤκτειρε γὰρ αὐτὸν ὕδωρ αἰεὶ φορέοντα Διὸς κούρα βασιλεῦσιν (Stes. fr. 18).

Als Proodus ist er andern daktylischen und daktylo-epitritischen Reihen vorausgeschickt in Eur. Hippol. 58

ἕπεсθ᾽ ᾄδοντες ἕπεсθε
τὰν Διὸс οὐρανίαν
Ἄρτεμιν, ᾇ μελόμεсθα

ebenso in Alcman fr. 24, Stesich. fr. 26, Arist. Pac. 943, Eur. Elect. 859, Rhes. 28.

Selbständig für sich findet er sich in sprüchwörtlichen Sentenzen, wie

ἄλλοι κάμον, ἄλλοι ὄνοντο.
ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον.
φιλεῖ δὲ Νότοс μετὰ πάχνην.

Oefter hintereinander wiederholt ist er in Carm. pop. 45 und bei dem römischen Lyriker Annianus.

In unserm Prosodiacus als einem ῥυθμόс war nicht blos die Zahl der Füsse, sondern auch die Form derselben bestimmt. Die beiden Daktylen sollten rein sein, und eine Vertretung derselben durch Spondeen galt als fehlerhaft; doch findet sich der Spondeus nicht blos in dem eben angeführten Vers des Eur. Hippol. 58, sondern auch in einem Vers des Archilochus bei Hephästion p. 49.

Den Namen ῥυθμὸс προсοδιακόс oder περίοδοс προсοδιακή führt unser Vers bei Heliodor zu Aristoph. Pac. 776, Hephästion c. 15 u. Fragm. Bobiense de metris s. f. Da die alten Metriker dabei übersahen, dass die erste Sylbe anceps sei, so nannten sie die Form ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – προсοδιακὸν ἑνδεκάсημον (schol. Arist. Pac. 776. 943) und die andere – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – προсοδιακὸν δωδεκάсημον (schol. Arist. Eq. 1270. Nub. 462. 466). In weiterem Sinne werden von dem Scholiasten zu Arist. Ran. 220, sowie von Plotius p. 545 u. Victorinus III 15, 7 auch die aus einem Prosodiacus und einem trochäischen Kolon zusammengesetzten Metra

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
χωρεῖ κατ᾽ ἐμὸν τέμενοс λαῶν ὄχλοс

προсοδιακά genannt. Nicht ganz klar ist es, wie Dionysius de comp. verb. c. 4 dazu kam die Verse

ἀλλ᾽ ἔχον ὥсτε γυνὴ χερνῆτιс τάλαντ᾽ ἀληθήс,
ἥτ᾽ εἴριον ἀμφὶс καὶ сταθμὸν ἔχουс᾽ ἀνέλκει
ἰсάζουс᾽ ἵν᾽ ἀεικέα παιсὶν ἄροιτο μιсθόν.

τετραμέτρουс προсοδικούс zu nennen. Wahrscheinlich aber hängt die Benennung τετράμετρον mit der Theorie derjenigen Metriker zusammen, welche bei der Vorliebe für dipodische Messung auch unser Kolon – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – nicht in Daktyle mit vorausgeschickter Anakrusis, sondern in einen Ionicus a maiore und einen Choriambus zerlegten; siehe Hephästion c. 15, Schol.

Arist. Ran. 220, Schol. metr. Pind. Ol. III 2. Danach konnten für jene Verse folgende Schemata aufgestellt werden:

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | – – – | – ⏑ – ⏑ | – –
– – ⏑ ⏑ | – – – | ⏑́ ⏑ – ⏑ | – –
– ⏑̄ ⏑́ ⏑ | – ⏑ ⊔ | ⏑́ ⏑ – ⏑ | – –

Verwandt ist der ῥυθμὸς προσοδιακός mit dem ἐνόπλιος, was am deutlichsten der metrische Scholiast zu Aristophanes Wolken v. 651 ausspricht: ὁ δὲ ἐνόπλιος καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου· συνεμπίπτει δὲ οὗτος ἤτοι τριποδίᾳ ἀναπαιστικῇ, ἢ βάσεσι δυσὶν ἰωνικῇ καὶ χοριαμβικῇ. Damit stimmt im wesentlichen Athenaeus XIV p. 630 E überein: πολεμικοὶ δ' εἰσὶν οἱ Λάκωνες, ὧν καὶ οἱ υἱοὶ τὰ ἐμβατήρια μέλη ἀναλαμβάνουσιν, ἅπερ καὶ ἐνόπλια καλεῖται. Denn die ἐμβατήρια bestanden nach Victorinus II 3, 25 aus Daktylen mit vorausgeschicktem Auftakt von der Form

⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – – –

Vergl. § 653. Der Name ῥυθμὸς ἐνόπλιος kam demnach der einfachen daktylischen Tripodie (s. § 191), der durch Anakrusis erweiterten Tripodie, und den aus daktylischen Tripodien und schweren Trochäen zusammengesetzten Versen zu.

255. Ein dritter Prosodiacus hat die Form

– ⏑́ ⏑⏑ – ⏓ oder ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏓ oder ⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏓

Mehrmals hintereinander wiederholt ist derselbe in einem rhodischen Volkslied, dem sogenannten Schwalbenlied, bei Athenaeus VIII p. 360 B:

ἦλθ', ἦλθε χελιδών,
καλὰς ὥρας ἄγουσα,
καλοὺς ἐνιαυτούς,
ἐπὶ γαστέρα λευκά,
ἐπὶ νῶτα μέλαινα κ. τ. λ.

ebenso in Aesch. Pers. 962—6, Eur. Alc. 908 ff. = 931 ff., Arist. Av. 1318 f. = 1330 f. Gewöhnlich aber ist derselbe entweder als Proodus mehreren Versen vorausgeschickt oder als Clausula nachgesetzt; so bei Theocrit epigr. 17

ἅ τε φωνὰ Δώριος χὡνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν
εὑρὼν Ἐπίχαρμος·
ὦ Βάκχε, χάλκεόν τιν' ἀντ' ἀλαθινοῦ
τὶν ὧδ' ἀνέθηκαν.

ebenso in Arist. Av. 453. 458. 1735, Vesp. 283, Pac. 1331, Ran. 453 u. o.

Dieser dritte Prosodiacus ist neben den beiden andern erwähnt von Aristides de mus. p. 39: γίνονται δὲ καὶ οἱ καλούμενοι προσοδιακοί· τούτων δὲ οἱ μὲν διὰ τριῶν συντίθενται, ἐξ ἰάμβου καὶ πυρριχίου (πυρρ. καὶ ἰάμβου codd., transposuit Westphal) καὶ τροχαίου, ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑, οἱ δὲ διὰ τεσσάρων,

ἰάμβου τῇ προειρημένῃ τριποδίᾳ προστιθεμένου, ⏑ _ ⏑ _ ⏖ _ ⏑ (vgl. schol. Arist. Av. 740), οἱ δὲ ἐκ δύο συζυγιῶν, ἰωνικοῦ τοῦ ἀπὸ μείζονός τε καὶ βακχείου (βακχ. τε καὶ ἰων. τ. α. μ. codd., transp. Westph.) _ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ Die jonische Messung möchte ich bei unserm Prosodiacus nicht so unbedingt ablehnen, wie bei den beiden andern; dieselbe musste ihren Ausdruck hauptsächlich darin finden, dass der Hauptictus auf die vorletzte Sylbe gelegt wurde, wodurch sich von selbst folgende Analyse ergab

⏖ _ ⏑ ⏑ | _ _ ∧

256. Der anakrusischen Dipodie und Tripodie stellt sich endlich auch noch die mit Auftakt erweiterte daktylische Tetrapodie zur Seite. Dieselbe kommt selbständig für sich nur einmal und zwar als epodischer Refrain in der Parodie eines äschylischen Melos bei Aristoph. Ran. 1262 vor:

Φθιῶτ᾽ Ἀχιλλεῦ, τί ποτ᾽ ἀνδροδάϊκτον ἀκούων·
ἰήκοπον, οὐ πελάθεις ἐπ᾽ ἀρωγάν;

Ausserdem erscheint dieselbe noch einige Mal als Glied einer Periode oder Perikope, wie in Stesich. fr. 8, Ibycus fr. 2, Soph. Trach. 94 ∾ 103, Eur. Herc. f. 1018, Ion 470 = 490. Bei dem lateinischen Metriker Plotius p. 533 wird unsere Tetrapodie unter den anapästischen Versen als tetrameter hypercatalectus Diodorius aufgeführt.

War schon die anakrusische Tetrapodie wenig in Gebrauch, so war es noch weniger die Pentapodie. Doch wird dieselbe nicht blos von dem Metriker Servius c. 4 anerkannt, der die katalektische Form Alcmanium metrum, die akatalektische Pindaricum metrum nennt, sondern lässt sich auch noch an drei Stellen nachweisen, in Soph. Phil. 678 (= 693)

Ἰξίον᾽ ἀν᾽ ἄμπυκα δὴ δρομάδ᾽ ὡς ἔβαλεν
παγκρατὴς Κρόνου παῖς

ebenso in Aesch. Prom. 558 und Arist. Ach. 285.

Die äolischen Daktylen.

257. Die alten Grammatiker haben daktylische Hexameter von der Form

_ _ _ ⏖ _ ⏖ _ ⏖ _ ⏖ _ _

Λητοῦς καὶ Διὸς υἱός· ὁ γὰρ βασιλῆι χολωθείς

sapphische oder äolische Hexameter genannt (s. § 204); in ihnen bildet der erste spondeische Fuss gleichsam den Eingang, die Basis des Rhythmus, der im zweiten Fuss fest einsetzt, um dann

in ununterbrochenem Flusse sich zu bewegen. Die gleiche Bildungsweise haben die Alten auch in andern daktylischen Reihen angewandt, wie in

παντκρκὴς ἀκάκας ἄμαχος βασιλεύς (Aesch. Pers. 855)
νᾶσοί θ' αἳ κατὰ πρῶν' ἅλιον περίκλυστοι (ibid. 879)
ἵπποις ἡμιόνοις τε μοναμπυκίᾳ τε (Pind. Ol. V ep. 1)
Ταρτησσοῦ παρὰ παγὰς ἀπείρονας, ἀργυρορίζους (Stes. fr. 5)

Sappho und die äolischen Dichter gingen aber noch einen Schritt weiter; da die rhythmische Bewegung in derlei Versen erst mit dem zweiten Fuss begann, so galt ihnen die Quantität der beiden vorausgehenden Sylben als gleichgiltig, so dass der erste Fuss die Gestalt eines Spondeus, Trochäus, Jambus oder Pyrrichius haben konnte. G. Hermann hat diesen aus zweifelhaften Sylben bestehenden Fuss bekanntlich Basis genannt, wir bezeichnen ihn mit zwei Punkten, als Zeichen indifferenter Sylben. Die alten Meliker haben von den so gebauten Versen, die sie μέτρα αἰολικά (Heph. c. 7) oder λογαοιδικά (Aristides de mus. p. 52) nannten, folgende Arten uns überliefert:

. . –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
Θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα,
πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν (Sappho fr. 98)

. . –́ ⏕ – ⏕ – ⏑ ⏓
Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον (Sappho fr. 40)

. . –́ ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏑ ⏓
Ὤνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος
ἀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἁ δ' ἔχεται ῥόπας (Alcaeus 25)

. . –́ ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏓
Κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι,
αἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γεγένησθαι (Alcaeus 46).

258. Von späteren Dichtern hat nur Theokrit mit gelehrter Affectation in dem 29. in äolischem Dialekt geschriebenen Gedichte ähnliche Verse gebildet:

Οἶνος, ὦ φίλε παῖ, λέγεται καὶ ἀλάθεα·
κἄμμε χρὴ μεθύοντας ἀλάθεας ἔμμεναι κ. τ. λ.

Die dorischen Lyriker und die dramatischen Dichter haben ohnehin diese Form des daktylischen Verses weniger geliebt; dann aber, wann sie dieselbe anwendeten, entweder den regelmässigen

Spondeus beibehalten, wie Aeschylus in den Persern 855 ff., Aristophanes in den Wespen 1234 f., oder statt seiner den Tribrachys gesetzt, wie Soph. Antig. 979

⏖ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –

κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν.

Eur. Medea 994

⏖ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑̄ ⏑́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –

ὀλέθριον βιοτὰν προcάγειc ἀλόχῳ τε cᾷ cτυγερὸν θάνατον.

In beiden Fällen haben die Dramatiker derartige Verse dipodisch gemessen und dem rascheren Tempo in der kyklischen Form der einzelnen Füsse einen entsprechenden Ausdruck gegeben. Von daktylischen Liedern mit äolischem Charakter sind uns nur zwei Beispiele, der 5. olymp. Siegesgesang Pindars und das Stasimon in Aesch. Pers. 852—908 erhalten.

Die logaödischen Daktylen.

259. Hat eine daktylische Reihe einen trochäischen Ausgang, so heisst ein solches Metrum ein logaödisches (λογαοιδικόν). Die einfachste Form des logaödischen Verses ist die, dass die letzte Sylbe des schliessenden Daktylus als eine zweifelhafte Sylbe behandelt wird. Diese Form findet sich bereits bei Alcman und den äolischen Dichtern; aber schon diese blieben dabei nicht stehen, sondern schickten auch dem Schlusscreticus noch einen Trochäus voraus. Und selbst darüber gingen bereits die ältesten Lyriker hinaus; aber daktylische Verse, die mit drei und mehr Trochäen schliessen, gehören nicht mehr zu den logaödischen Daktylen im engeren Sinn, sondern zu den zusammengesetzten Versen, deren Zergliederung wir einem späteren Kapitel vorbehalten haben.

260. Was die rhythmische Geltung jener die daktylische Reihe abschliessenden Trochäen anbelangt, so dürfen dieselben in keiner Weise mit den gewöhnlichen Trochäen verwechselt werden. Diese hatten ein rasches, stürmisches Tempo, was ihnen den Namen Lauftakte eintrug; jene Schlusstrochäen der logaödischen Verse brachten umgekehrt den schnellen Gang der reinen Daktylen zum ruhigen besänftigenden Abschluss. Passen fortlaufende Trochäen zu dem stets in gleich raschem Tempo sich bewegenden Tänzer, so ähneln Logaöden der Kugel, die anfangs rasch dahinsaust, dann aber, wann die fortschleudernde Kraft

nachlässt, langsam dem Ziele zurollt. Es leuchtet somit ein, dass in Logaöden die zwei Sylben der schliessenden Trochäen ungefähr den gleichen Zeitraum, wie die drei der beginnenden Daktylen einnehmen, dass wir also, wenn wir den Daktylus mit ♩ ♫ bezeichneten, den Trochäus mit ♩. ♪ bezeichnen müssten. Da aber die daktylischen Füsse in logaödischen Versen rein zu sein pflegen, also den Charakter von kyklischen Daktylen haben, so werden wir richtiger die Daktylen mit ♪. ♬ und die Trochäen mit ♩ ♪ in unserer Notenschrift wiedergeben.

261. Die Erfindung der logaödischen Verse bezeichnet neben der des synkopirten Pentameters einen der grössten Fortschritte in der griechischen Musik. Durch sie waren zu dem alten eng an die Quantität der Sylben sich anlehnenden Unterschied von Achtel- und Viertelnoten noch andere Grössenwerthe getreten; durch sie hatte der Unterschied des Tempos einen förmlichen Ausdruck in dem Melos erhalten. Die wundervolle Harmonie der Logaöden, die wir als eine der schönsten Blätter im Ruhmeskranz der äolischen Dichter preissen dürfen, ward selbst von den stumpfsinnigen römischen Grammatikern herausgehört, und Caesius Bassus p. 256 bemerkt sehr hübsch von dem Metrum Archebulium

tibi nascitur omne pecus, tibi crescit herba

hic versus dactylicum melos summa cum voluptate aurium claudit. Zugleich liegt es aber auch in diesen musikalischen Verhältnissen der Logaöden begründet, dass sie sich vorzüglich zum Gesang eignen und in jener Gattung der Poesie, welche wir die melische (μέλη) nennen, ihre Hauptstelle haben.

262. Die daktylischen Füsse logaödischer Verse haben, weil sie kyklischer Natur sind, die Form reiner Daktylen. Desshalb bemerkt der metrische Scholiast zu Pind. Nem. VIII 6, der logaödische Vers

ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέν

sei unregelmässig gebaut (ἄτακτον), eben wegen des Spondeus. Ausnahmen von der Regel kommen nur in Eigennamen (s. Pindar Ol. X 99) und bei späten Schriftstellern vor, ausserdem in einigen scheinbar logaödischen Versen, welche mit mehr Recht zu den zusammengesetzten gezählt werden, wie in dem aus einer daktylischen Tetrapodie und einer trochäischen Tripodie zusammengesetzten Metrum Archilochium. In eigentlichen Logaöden konnte

höchstens der erste Fuss ein Spondeus sein, der aber dann die Geltung einer Basis hatte, wie in Eur. Orest. 1369

– ⏒ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
Ἀργεῖον ξίφος ἐκ θανάτου πέφευγα

ebenso Alcman fr. 60, Aristoteles fr. 8.

Die Länge eines trochäischen Fusses sollte in logaödischen Versen ebensowenig aufgelöst werden, wie die eines daktylischen. Auch haben sich an diese Regel die älteren Dichter gehalten, aber Euripides und Aristophanes erlaubten sich Ausnahmen, wie in Thesm. 1136, Bacch. 121, womit man die weiter unten zusammengestellten Auflösungen in den Glyconeen vergleiche.

Das Wort λογαοιδικόν wurde gewöhnlich in dem oben von uns angegebenen Sinne gebraucht, so vor allem von Hephästion c. 7: ἔστι δέ τινα καὶ λογαοιδικὰ καλούμενα δακτυλικά, ἅπερ ἐν μὲν ταῖς ἄλλαις χώραις δακτύλους ἔχει, τελευταίαν δὲ τροχαϊκὴν συζυγίαν. Doch gebraucht dasselbe Aristides de mus. p. 52 auch von den äolischen Daktylen, die statt mit einem Daktylus mit zwei indifferenten Sylben beginnen: τινὲς δὲ κἀν ταῖς πρώταις χώραις μόναις ἀμείβοντες τὸν δάκτυλον καὶ τοὺς ἀνισοχρόνους αὐτῷ τῶν δισυλλάβων τιθέντες ποιοῦσι τὰ καλούμενα λογαοιδικά. Entgegen der von Hephästion aufgestellten und im grossen Ganzen richtigen Bestimmung dehnt Plotius p. 546, 19 den Namen λογαοιδικόν auch auf solche daktylische Verse aus, welche mit drei Trochäen schliessen, und nennt so den zusammengesetzten Archilochischen Vers

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

logaoedicum Archilochium ithyphallicum.

In dem Worte λογαοιδικόν fand ich früher einen Ausdruck für den Gedanken, dass in Versen der Art der strenge Rhythmus des Gesanges (ἀοιδή) mit der freieren Bewegung der Rede (λόγος) verbunden sei. Jetzt finde ich es gerathener, unseren Namen mit den analog gebildeten Namen αὐλῳδός und κιθαρῳδός in Verbindung zu bringen und denselben mit ʻLied in Worten' wiederzugeben.

263. Die logaödischen Verse beginnen mit und ohne Auftakt (ἀνάκρουσις) und gehen auf zwei oder drei vollständige oder unvollständige Trochäen aus. Der trochäischen Clausula geht in den hier zu betrachtenden logaödischen Daktylen stets eine längere, zum mindesten aus 2 Füssen bestehende daktylische Reihe voraus. Die Kola mit einem einzigen Daktylus, wie

–⏑ ⏑ – ⏑ –
ὦ χθόνιαι θεαί

⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ἅδ' Ἄρτεμις ὦ καλά

–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ὑψιμέδοντα μὲν θεόν

sind zwar mit unseren logaödischen Daktylen auf das engste verwandt, werden aber wegen ihrer häufigen Verbindung mit Glyconeen Choriamben und Jonikern passender in einem späteren Kapitel im Anschluss an die Choriamben und Joniker behandelt werden.

Die Logaöden sind meistens dipodisch gebaut und können daher akatalektisch, katalektisch und brachykatalektisch schliessen. Doch finden sich unter den logaödischen Versen auch Tripodien und Pentapodien, welche nur die Zerlegung in Einzelfüsse zulassen.

264. Die nachweisbaren Formen der logaödischen Daktylen sind:

Die Tetrapodie oder der katalektische und brachykatalektische Dimeter:

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓ und –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔́ ⏓

Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ
δεῦρο καλεῖν νόμος ἐς χορὸν
παρθένον ἄζυγα κούρην (Arist. Thesm. 1136 ff.).

Vergl. Ibycus fr. 1.

Die Hexapodie oder der katalektische und brachykatalektische Trimeter:

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ ⏓

ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται (Arist. Vesp. 1235)

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

ἔλθ' ἐπίκουρον ἐμοῖσι φίλοισι πάντως (Eur. Orest. 1306)

Vgl. Eur. Alc. 463.

Die Heptapodie:

–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –

χρύσιον ὅρμον ἔχων ῥαδινᾶν πετάλοισι καλχᾶν (Alcman 39)

Vergl. Eur. Med. 434 = 440, Alc. 464=74, Orest. 181 = 204.

Die Oktopodie oder der brachykatalektische Tetrameter:

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏓

οὐκ ἂν ἴδοις πολυμοχθότερον πολυπλαγκτότερόν τε θνατῶν
(Eur. Alc. 591)

Vgl. Alcman parth. II 28.

Das Alkaikon δεκασύλλαβον:

–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒

καί τις ἐπ' ἐσχατίαισιν οἴκεις (Alcaeus).

Das Praxilleion oder τρίμετρον βραχυκατάληκτον πρὸς τρισὶ δακτύλοις:

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏓

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποιcα,

παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα (Praxilla).

Vgl. Anacreon fr. 70. 72, Aesch. Eum. 996, Eur. Troad. 1070, Soph. Ant. 149.

Die anakrusische Tetrapodie:

⏑⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́ ⏑ –

ἄνεμος κατ' ὄρος δρύςιν ἐμπέςων (Sappho).

Vergleiche den Hymnus der Naassener in Anthol. gr. christ. p. 32, in dem indess öfter entgegen der strengeren Praxis der classischen Zeit ein Spondeus statt des Daktylus steht.

Die anakrusische Hexapodie:

– –́⏑⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́ ⏑ –

ὦ ταὶ λιπαραὶ καὶ ἰοςτέφανοι καὶ ἀοίδιμοι (Pindar fr. 56)

⏑̄ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

Ἄναυρον ὕπερ πολυβότρυος ἐξ Ἰωλκοῦ (Simonides fr. 53)

Vergl. Aesch. Suppl. 98, Pers. 906, Soph. Trach. 498, Oed. Col. 1090, Eur. Iph. Taur. 1245, Andr. 1035.

Das Archebuleion (s. Hephaest. c. 8, Bassus p. 256 K., Mar. Victor. III 15):

⏑⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

ἀγέτω θεός· οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν (Callimachus)

Vgl. Stesich. fr. 51, Pind. Nem. VI 8, Eur. Ion 1466, Heracl. 775.

265. Eine aparte Stellung nehmen die äolischen Logaöden ein, in denen der daktylischen Reihe ein διςύλλαβον ἀδιάφορον als einleitende Basis vorausgeht; sie haben den Namen Αἰολικὰ μέτρα (s. Heph. p. 24), weil sie von den äolischen Melikern erfunden und von ihnen fast allein gebraucht wurden. Die verschiedenen Formen dieser äolischen Verse habe ich bereits oben § 257 zusammengestellt; speciell zur Classe der Logaöden gehören:

. . –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

ἠράμαν μὲν ἐγώ cεθεν, Ἀτθί, πάλαι πόκα.

. . –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὁ λυςιμελὴς δονεῖ

γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετόν.

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

κατὰ δὲ τακόμενοι μέλεοι μελέαν πάθαν.

266. Näher auf den Gebrauch der logaödischen Daktylen und auf die Composition logaödischer Perioden einzugehen, liegt mir hier fern. Auf der einen Seite haben wir bei dem trümmer-

haften Zustand, in dem uns die Gedichte der griechischen Meliker überliefert sind, zu wenig Material, um die hier auftauchenden Fragen genügend lösen zu können, und auf der anderen Seite lässt sich der Gebrauch der logaödischen Daktylen nicht von dem der choriambischen und jonischen Logaöden trennen; von dieser Classe der Logaöden aber, von der uns ein ungleich grösseres Material erhalten ist, werden wir erst in dem achten Kapitel dieses Buches handeln.

Die daktylischen Reihen mit schliessendem Päon.

267. Wir haben bereits früher erwähnt, dass die alten Grammatiker den homerischen Vers

Τρῶες δ' ἐρρίγησαν ἐπεὶ ϝίδον αἰόλον ὄφιν.

einen στίχον μείουρον oder τελίαμβον (Victorinus I 21) nannten. Sie irrten gewiss, wenn sie glaubten, dass der letzte Fuss jenes Verses in dem Munde der homerischen Rhapsoden wie ein Jambus geklungen habe; denn ein so abweichender Rhythmus mitten unter regelmässigen Hexametern wäre bei der Gleichmässigkeit des epischen Gesangs unerhört gewesen, und die Verlängerung der ersten Sylbe von ὄφις durch die Kraft des Ictus hat, wie wir sahen, in der Natur der Aspirata ihre Entschuldigung. Aber spätere Dichter haben nun wirklich und absichtlich daktylische Verse mit dem Ausgang _ ◡ ◡ ◡ _ gedichtet. Ehe wir uns aber zur Erklärung dieses Versbaues wenden, wollen wir zuerst die Thatsache in ihrem ganzen Umfange feststellen.

268. Hexameter mit schliessendem Jambus dichtete von den griechischen Dichtern Lucian in dem drolligen Liede der Podagristen v. 312—24

Οὔτε Διὸς βρονταῖς Σαλμωνέος ἤρισε βία,
ἀλλ' ἔθανε ψολόεντι δαμεῖσα θεοῦ φρένα βέλει.
οὐκ ἐρίσας ἐχάρη Φοίβῳ σάτυρος Μαρσύας. κ. τ. λ.

Unter den 13 Versen sind 10 so gebaut, dass die vorletzte Sylbe den Accent hat; Wortschluss nach der Arsis des 5ten Fusses ist nicht gesucht; der 5te Fuss bildet dreimal einen Spondeus, einmal v. 323 ist sogar die erste Sylbe desselben unregelmässiger Weise verlängert:

κοῦφον, ἐλαφρὸν, ἄδριμυ, βραχυβλαβὲς, ἀνώδυνον

wo Bekker den Anstoss durch die wenig wahrscheinliche Conjectur εὐώδυνον zu beseitigen sucht.

Von den lateinischen Dichtern soll nach Terentianus v. 1930 und Victorinus I 21 Livius Andronicus, oder vielmehr Laevius (s. Ribbeck Röm. Trag. S. 34) in einem Hymnus auf die Diana den regelmässigen Hexameter mit dem kurzschwänzigen zu einem Distichon verbunden haben:

Et iam purpureo suras include cothurno,
balteus et revocet volucres in pectore sinus,
pressaque iam gravida crepitent tibi terga pharetra,
dirige odorisequos ad certa cubilia canes.

In den beiden angeführten Versen des Laevius hat die vorletzte Sylbe den Accent, nicht so aber in den von Terentianus l. l. selbst gedichteten.

269. Ausser dem ἑξάμετρος μείουρος findet sich auch ein ähnlich gebauter Tetrameter; die wichtigsten Beispiele bietet Sophokles im Oed. Col. v. 216 ff., wo viermal die Distichen

_ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ ᴗ _
ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ ᴗ ᴗ _ _

sich wiederholen:

ΟΙ. ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
ΑΝ. λέγ᾽ ἐπείπερ ἐπ᾽ ἔσχατα βαίνεις.
ΟΙ. ἀλλ᾽ ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν.
ΧΟ. μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.
ΟΙ. Λάϊον ἴστε τιν᾽ ὄντ᾽; ΧΟ. ὀοού.
ΟΙ. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; ΧΟ. ὦ Ζεῦ.
ΟΙ. ἄθλιον Οἰδιπόδαν. ΧΟ. σὺ γὰρ ὅδ᾽ εἶ.
ΟΙ. δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ᾽ αὐδῶ.

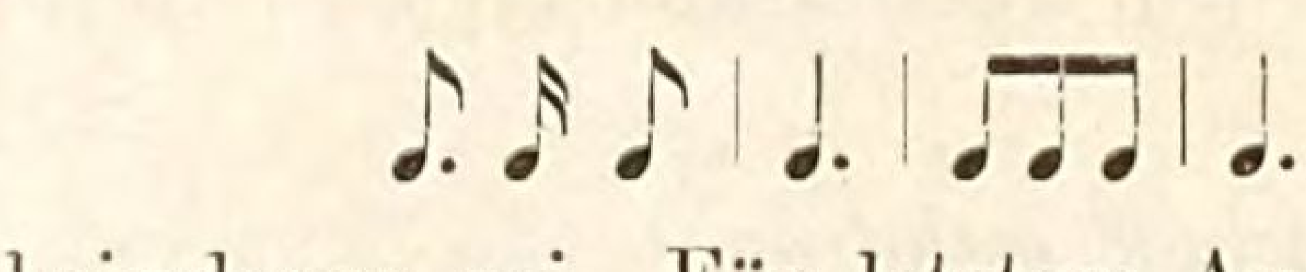
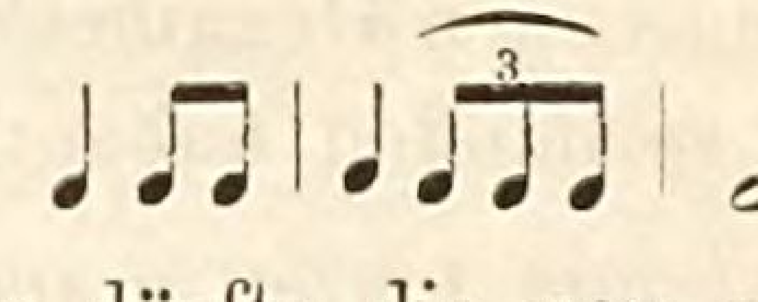
Dem griechischen Vorbild ist von den Lateinern der Dichter Annianus in seinem Carmen Faliscum gefolgt:

quando flagella iugas, ita iuga,
vitis et ulmus uti simul eant;
nam nisi sint paribus fruticibus,
umbra necat teneras Amineas,

ferner Serenus und Boetius de consol. philos. III 1. Von einer regelmässigen Betonung der vorletzten Sylbe ist hier nicht die Rede, hingegen haben alle Verse mit Ausnahme eines einzigen bei Terentianus die Cäsur nach der Arsis des 3ten Fusses.

270. Bezüglich des letzterwähnten Verses bemerkt Victorinus III 14: Graeci Calabrion appellant, usurpatum a pastoribus Calabris, qui decantare res rusticas his verbis solent. Danach haben wir

in der Form des Verses den Ausdruck einer bestimmten Melodie zu suchen; bei völliger Unkenntniss derselben getrauen wir uns aber nicht zu entscheiden, ob dabei dem Versausgang die Geltung

 oder 

beizulegen sei. Für letztere Annahme dürfte die von mir in den Proleg. der Anthol. gr. carm. christ. p. XCIX besprochene Thatsache sprechen, dass in den byzantinischen Kirchenliedern öfters die Versausgänge :..: und :...: sich entsprechen, dann aber auch die Analogie folgender mit Daktylen verbundener Verse:

πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροΐζομεν
οἰωνῶν ταναοδείρων (Arist. Av. 254)
εἴθε ϲ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαίμων
Cιμοεντίδα παρ' ἀκτάν (Eur. Androm. 1183)
καὶ δολόεντα Τροίαϲ ἕδη
Ἀγαμέμνονά τε λόγχαιϲ (Eur. Iphig. Aul. 1528).

Vergleiche auch das deutsche Volkslied:

Mein Schatz ist ein Reiter, ein Reiter muss es sein,
Das Pferd gehört dem Kaiser, der Reiter gehört mein,

wo in ähnlicher Weise anapästische Füsse mit ersten Päonen abgeschlossen werden.

Bezüglich der Verbindung der Versfüsse — ∪ ∪ und —∪ ∪ ∪, die sich der Gleichstellung der Takte —∪ ∪ und — ∪ in den logaödischen Versen vergleicht, stelle ich, um den Gegenstand hier zu erschöpfen, noch die übrigen mir bekannten Fälle zusammen. Am häufigsten kommt jene Verbindung vor in der Epode des Einzugsliedes der Bacchen v. 135 ff., wo ich in möglichst engem Anschluss an die handschriftliche Ueberlieferung folgende Messung vorschlage:

ἡδὺϲ ἐν ὄρεϲϲιν, ὅταν ἐκ θιάϲων δρομαίων
πέϲῃ πεδόϲε, νέβριδοϲ ἔχων ἱερὸν ἔνδυτον, ἀγρεύων
αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν,
ἱέμενοϲ εἰϲ ὄρεα Φρύγια Λύδια·
ὁ δ' ἔξαρχοϲ Βρόμιοϲ εὐοῖ.

—∪∪∪ —∪∪∪ —∪ ∪ — ∪ — —
∪ —∪∪∪ —∪∪∪ —∪∪∪ —∪∪∪ — —
—∪ ∪ —∪ ∪ —∪ ∪ —∪ ∪
—∪∪∪ —∪∪∪ —∪ ∪ —∪ ∪
∪ — — —∪∪∪ ⊔ ⊔

wobei ich nur ὄρεϲϲι für ὄρεϲι gelesen und ungewöhnliche Dehnung der ersten Sylbe von Φρύγια angenommen habe. Im Schlusstheil der Epode messe ich dann gleichfalls wieder:

εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεόν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερά
παίγματα βρέμῃ ξύνοχα φοιτάσι Βακχίσιν
εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἁδομένα δ' ἄρα
πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι
κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι Βάκχα.

–◡◡◡ –◡◡◡ –◡ ◡ –◡ ◡
–◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡
–◡◡◡ –◡◡◡ –◡ ◡ –◡ ◡
–◡◡◡ –◡◡◡ –◡ ◡ –◡ ◡
–◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡
–◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡
–◡ ◡ –◡ ◡ └─ └─ –◡ ◡ – –

Auch hier habe ich nur die offenbare Lücke nach φοιτάσι durch Einsetzung von Βακχίσι ergänzt und nach epischem Gebrauch die erste Sylbe von ἱερός als Länge gelten lassen. Eine Verhöhnung dieser rhythmischen Freiheit des Euripides scheint der Vers

τὸν ἀλεκτρυόνα μου συναρπάσασα

in der Parodie einer euripideischen Monodie bei Aristophanes Ran. 1344 zu enthalten.

Den angeführten Versen gleicht am meisten die Stelle in den Choephoren des Aeschylus v. 806

τὸ δὲ καλῶς κτίμενον, ὦ μέγα ναίων,
στόμιον εὖ δὸς ἀνιδεῖν δόμον ἀνδρός.

◡◡◡ –◡◡ ◡ –◡ ◡ – –
◡◡◡ –◡◡ ◡ –◡ ◡ – –

womit ich noch folgende Verse zusammenstelle:

–◡◡◡ – ⏓ –◡ ◡ – –
Ἑλλάδος ἔρεισμα κλειναὶ Ἀθᾶναι (Pindar fr. 56)

–◡◡◡ –◡◡◡ – ◡ –
τέρμονα δὲ πρωτόβολον ἁλίῳ (Eur. Troad. 1069)

–◡◡◡ –◡ ◡ –
δαίμονας ἔχει σεβίσαι (Arist. Thesm. 106)

Vergl. Thesm. 119. 125. 316, Eur. Orest. 1431, Pind. P. VII 5, Ol. X ep. 1.

–◡◡◡ –◡◡◡ – ◡ –
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται (Eur. Hippol. 1108)

Vergl. Eur. Troad. 1069, Pind. Pyth. XI 4.

– – –◡◡◡ – –
οἰωνῶν ταναοδείρων (Arist. Av. 254)

◡◡ –◡◡◡ – –
Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν (Eur. Androm. 1183)

Vgl. Eur. Iph. Aul. 1528, Phoen. 1580. 818. Vergleiche überdiess das daktylisch-päonische Schlaflied in Soph. Phil. 827 ff., ferner Pindar Isth. II epod. 6, Eur. El. 719 = 705, Hippol. 123 = 133.

Aus dem Lateinischen haben wir zwei sichere Beispiele eines Päon von dem rhythmischen Werthe eines Anapäst, nämlich in Plautus Cistell. II 1, 11 u. Cas. II 2, 1:

maritumís moribus mecum éxperitur: ita meúm frangit amantem ánimum.
sequiminí comites in próximum me huc.

Dazu darf man vielleicht auch noch Trinummus v. 833 stellen

distráxissent, disqué tulissent satellités tui me miserúm foede,

wenn die ganze Scene mit Studemund, Cantica Plautina p. 56, und M. Müller Plaut. Pros. S. 112, anapästisch, und nicht mit Ritschl, Fleckeisen u. a. trochäisch gemessen werden muss.

271. Den daktylischen Versen mit schliessendem Päon stehen andere gegenüber, die auf drei Längen ausgehen, wie

_ ◡◡ _ ◡◡ _ ◡◡ _ ◡◡ _ _ _

Γόργονες ὀψοφάγοι βατιδοσκόποι ἅρπυιαι (Arist. Pac. 810)
οὐδ᾽ ὑπὸ θυρσομανεῖ νεβρίδων μέτα δινεύεις (Phoen. 792)

vergl. Pind. Pyth. I str. 2, Eur. Suppl. 279, Troad. 256. 257. 266. Mit den drei Längezeichen ist aber noch nicht die rhythmische Geltung jener drei Schlusssylben gegeben. Dass die mittlere derselben die Bedeutung einer syll. anceps hatte, ist mir wenig glaublich, da ein logaödischer Schluss nicht zum Charakter der daktylo-epitritischen Strophen passt, in denen jene Verse grösstentheils vorkommen, und da es denn doch ein äusserst wunderlicher Zufall wäre, wenn unter den 10 Strophen der ersten pythischen Ode keine einzige die erlaubte Kürze aufweisen würde. Wahrscheinlich hatte jede der 2 ersten Längen oder doch die erste die Geltung einer μακρὰ τρίσημος.

Die Composition daktylischer Gedichte.

272. Am häufigsten findet sich in daktylischen Gedichten die einfachste Compositionsweise, die Wiederholung desselben Verses, und zwar ist es fast ausschliesslich der Hexameter, der auf solche Weise stichisch wiederholt wird. Mehrere Hexameter können aber auch dadurch, dass in bestimmten gleichen Zwischenräumen der Sinn schliesst, oder die sprechenden Personen wechseln, oder ein Refrain sich wiederholt, eine Perikope oder eine Strophe bilden. Sichere Beispiele derartiger Composition liegen uns vor in Soph. Trach. 1010—4 = 1018—22, Eur. Troad. 595—600 = 601—6, ferner in dem Hochzeitslied des Catull n. 52 und selbst schon bei Homer in dem Threnos auf Hektor Il. Ω 748—59.

In der Regel aber bestehen daktylische Strophen und Perikopen aus verschiedenen, zu einheitlichen Gruppen verbundenen Versen. Die einfachste und älteste Form einer solchen Bildung ist die epodische. Zu ihr gehört ausser dem bereits besprochenen elegischen Distichon die Vereinigung eines Hexameters mit einem Tetrameter:

– ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏑⏑ – ⏓

– ⏕ – ⏕ – ⏑⏑ – ⏓

Quid tibi vis, mulier nigris dignissima barris?

munera quid mihi, quidve tabellas (Hor. epod. 12)

und die Verbindung eines Hexameters mit einer daktylischen Penthemimeris:

– ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏕ – ⏑⏑ – ⏓

– ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis

arboribusque comae (Hor. od. IV 7)

273. Aus dem Distichon entwickelten sich die grösseren kunstvoller angelegten Strophen des εἶδος κατὰ δάκτυλον. Seit Alters hatten dieselben ihren Platz in der Nomenpoesie der Kitharoden; aus ihr gingen sie auf Alcman Ibycus und die Dichter des jüngeren Dithyrambus über. In den Oden der dorischen Chorpoesie lassen sich keine Strophen jener Rhythmengattung nachweisen, und da das Drama zunächst aus der chorischen Lyrik hervorgegangen war, so spielten auch in ihm daktylische Lieder keine hervorragende Rolle. Doch gelangten aus den Proömien der Nomenpoesie (vgl. Suidas unter κατὰ δάκτυλον) daktylische Gesänge auch in die entsprechenden Partien des Chorgesangs der Bühne; so ist die Parodos in Aeschylus Agamemnon, Sophokles Oedipus Tyrannos und Aristophanes Wolken in daktylischem Rhythmus gedichtet, und wird auch sonst einige Mal eine neue Episode durch ein daktylisches Chorlied eingeleitet, wie in Aristoph. Ran. 814—7, Pac. 114—8, Eur. Hel. 164—6, und in Aesch. Pers. 852—908, wo der grosse daktylische Chorgesang gewisser Massen dazu dient den zweiten Haupttheil des Stückes und das Auftreten des Königs einzuleiten. Ausserdem ist der daktylische Strophenbau passend und wirkungsvoll angewendet in dem religiösen, von frommer Götterfurcht durchwehten Chorgesang der Herakliden des Euripides V. 608—29 und in dem Hymnus auf den Kriegsgott Ares in den Phönissen V. 784—817.

274. Einen etwas verschiedenen Charakter tragen die dakty-

lischen Klagegesänge, welche Sophokles (Oed. Col. 228—35. 241—53, El. 121—52, Phil. 1196—1208, Trach. 1010—40) und noch mehr Euripides (Phoen. 1485—1507. 1546—59. 1570—81, Suppl. 271—85, Androm. 1173—96, Hel. 375—85, Troad. 595—606) in den Monodien und Kommoi anwendeten. Dieselben berühren sich im Bau und im Charakter mit den threnodischen Anapästen, in die sie geradezu einige Mal (Eur. Hec. 73. 90, Med. 133, Phoen. 831. 1487. 1547. 1553. 1575, Orest. 1007, Soph. Oed. Col. 229, Arist. Nub. 290) übergehen. Mit ihnen haben sie auch die Vortragsweise gemeinsam, indem sie sämmtlich von Einzelsängern gesungen wurden. Denn wenn dieselben auch in der Elektra und Andromache dem Chor zugewiesen sind, so wurden sie doch nicht von dem ganzen Chor, sondern von einem einzelnen Vertreter des Chors vorgetragen. Dass aber dieser Gebrauch der Daktylen in Klagegesängen aus alter Zeit stammt, machen die Threnoi auf Hektor in den letzten Gesängen der Ilias X 405—515, Ω 723—76 wahrscheinlich.

275. Was die Composition der daktylischen Gesänge im allgemeinen anbelangt, so hatte sich in denselben seit Alters die Bildung grosser Perioden mit fortlaufendem Rhythmus ohne emmetrische Pausen eingebürgert. Auf solche Weise geht in Soph. Oed. Col. 228—234 der daktylische Rhythmus ununterbrochen durch 26 Füsse durch, und besteht in Eur. Heracl. 608—18 = 619—29 die ganze Strophe aus einer einzigen Periode mit fortlaufendem Rhythmus. Dass keines Sängers Lungen ausreichten, so grosse Perioden ohne Pausen vorzutragen, versteht sich von selbst; aber für diese Pausen war keine Zeit im Texte offen gelassen worden, der Dichter hatte sich begnügt die Stelle derselben durch rhythmische Mittel, durch die spondeische Form des Schlusstaktes oder durch Worteinschnitte (Cäsuren) anzudeuten. Doch sind nicht alle daktylischen Strophen in dieser Weise componirt; vor allem konnten daktylische Gesänge, zu denen marschirt wurde, der emmetrischen Pausen nicht entbehren; aber auch sonst hat Aristophanes im Chorgesang durch die Form katalektischer und brachykatalektischer Verse Ruhepunkte innerhalb der Strophe fixirt.

276. In Bezug auf die Gestalt und Grösse der einzelnen Verse der daktylischen Strophen ist mit Plato de rep. 400 B zwischen dem ῥυθμὸς ἐνόπλιος, ἡρῷος und κατὰ δάκτυλον zu unterscheiden. Dem ersteren lag die Tripodie von der Form _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ _

zu Grunde; derselbe findet sich vorzüglich in der Poesie der jüngeren Dithyrambendichter, wie bei Telestes fr. 2, Philoxenus fr. 1—3. Der heroische Rhythmus hat seinen Hauptausdruck in dem epischen Hexameter gefunden, ging aber aus dem heroischen Epos auch auf die epodische Poesie des Archilochus und die epodischen Strophen der Dramatiker über. Das daktylische Eidos wird durch das Vorherrschen des reinen Daktylus, mehr aber noch durch die dipodische Messung der einzelnen Verse und Kola charakterisirt. Das Hauptmetrum dieser in der dramatischen Poesie und namentlich in den Monodien vorherrschenden Gattung ist die Tetrapodie oder der Dimeter; die Hexapodien sind zwar nicht ausgeschlossen, unterscheiden sich aber von dem heroischen Hexameter dadurch, dass sie durch ihre Form und ihre Cäsuren auf die Zusammensetzung aus einer Tetrapodie und Dipodie hinweisen; die vereinzelt eingestreuten Tripodien und Pentapodien mit schliessendem Spondeus haben die rhythmische Geltung von brachykatalektischen Dimetern und Trimetern. Katalektische Tripodien sollte man in dieser Gattung daktylischer Lieder gar nicht erwarten, aber den Boden besonnener Kritik würde einer verlassen, der sie aus Strophen von vorherrschend dipodischem Bau ganz ausschliessen wollte.

Eine ganz gesonderte Stellung in der Composition daktylischer Strophen nimmt das Stasimon in den Persern des Aeschylus v. 852—908 ein, indem die einzelnen Verse desselben, wie bereits G. Hermann richtig erkannte, nach Art der äolischen Daktylen durch eine spondeische Basis eingeleitet sind.

277. In einer grossen Anzahl daktylischer Strophen herrscht ausschliesslich der daktylische Rhythmus; es gibt aber auch nicht wenige, in welchen den daktylischen Reihen einzelne jambische oder trochäische Kola beigemischt sind. Dieselben stammten aus der epodischen Poesie und dienten hauptsächlich zur Abrundung der Strophen, manchmal auch zum Abschluss einzelner Perioden innerhalb der Strophen. Natürlich mussten die beiden Elemente solcher Distichen und Strophen mit einander übereinstimmen nicht blos in dem Umfang der einzelnen Füsse, sondern auch in der Art der Skandirung; es werden sich aber eher die Daktylen der dipodischen Skandirung der Trochäen, als die Trochäen der monopodischen Messung der Daktylen anbequemt haben.

278. Zum Schluss lasse ich zur Erläuterung noch die Analyse einer Anzahl daktylischer Strophen folgen:

Alcman fr. 34:

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα
θεοῖσιν ἅδῃ πολύφαμος ἑορτά,
χρύσιον ἄγγος ἔχοισα μέγαν σκύφον,
οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν,
χερσὶ λεοντέïον γάλα θήσαο,
τυρὸν ἐτύρησας μέγαν ἄτρυφον ἀργιφόνταν.

a. –́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡
–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ⏓
b. –́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡
–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ⏓
c. –́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ◡◡
–́ ◡◡ – – | –́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡ – –

Das ganze Lied ist dipodisch gebaut; gegen Schluss ist der Rhythmus retardirt, was durch den Spondeus im vorletzten Gliede, vorzüglich aber durch die logaödische Clausula ausgedrückt ist. Die dipodische Messung nähert unser daktylisches Lied den anapästischen Systemen; ganz ähnlich wie in diesen, geht auch hier der schliessenden Tetrapodie eine Dipodie voraus, die jedoch mit dem folgenden Kolon durch Wortgemeinsamkeit verbunden ist. Durch die Spondeen am Ende des 2. 4. u. 6. Kolon gliedert sich unsere Strophe in 3 Perioden; eine feste Cäsur innerhalb der einzelnen Kola ist nicht beobachtet; vgl. § 194 Anm.

Aristoph. Ran. 875—84:

Ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναί,
Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἳ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμνοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι
ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν·
νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ⏓
–́ – –́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡, – ◡◡ –́ ⏓
–́ – –́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡, – ◡◡ –́ ⏓
–́ – –́ – – ◡◡ –́ ◡◡, – ◡◡ –́ ⏓
–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ⊼
–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – –
–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – ⊼
–́ ◡◡ – ◡◡ –́ ◡◡ – – –́ ◡ – ◡ ⌞–́ –

Auch dieses Lied, in welchem wir eine Nachahmung der daktylischen Proömien der kitharodischen Nomenpoesie erkennen, scheint dipodisch gebaut zu sein. Darauf weist das Vorherrschen der Tetrapodie und der Ausgang der Strophe auf einen Ithyphallicus oder einen brachykatalektischen trochäischen Dimeter. Auch die scheinbaren Hexameter fügen sich der

dipodischen Messung insofern, als bei ihnen durchweg die Cäsur nach dem 4ten Daktylus gewahrt ist; sondert man aber den beginnenden Spondeus im 2ten 3ten u. 4ten Vers als einleitende Basis ab, so erhält der 1te Theil des Liedes eine grössere Ruhe und Festigkeit, die sich gut von dem beschleunigten unruhigen Gang der die eigentliche Aufforderung enthaltenden Schlussverse abhebt; vergleiche damit den Spondeus im Anfang des nachfolgenden Liedes.

Arist. Ran. 814—17:

Ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ᾽ ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντας ὀδόντας
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

–́ – –́ ⏖ – ⏖ –́, ⏖ – ⏖ –́ –
–́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ –, – –́ ⏖ – –
–́ ⏖ – ⏖ –́, ⏖ – ⏖ ⌴́ ⌴
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

Bei dieser Strophe kann man schon mehr zweifeln, ob sie dipodisch skandirt worden sei; denn es fehlen die Tetrapodien und es ermangelt die 2te Hexapodie der charakteristischen Cäsur nach dem 4ten Daktylus. Auch hat der alte Metriker Heliodor in den von Thiemann, Heliodori colometria Aristophanea, gesondert herausgegebenen Scholien unsere Strophe nicht in Tetrapodien und Dipodien, sondern in die 7 von uns durch Kommata in dem Schema bezeichneten Kola zerlegt. Nichtsdestoweniger hat die dipodische Messung grosse Wahrscheinlichkeit: für sie spricht ausser der trochäischen Clausula die Pentapodie, welche sich am leichtesten als brachykatalektischer Trimeter fassen lässt (s. § 195), und der Spondeus im 4ten Fuss des 2ten Verses.

Aehnlich verhält es sich mit dem daktylischen Chorgesang in Eur. Phoen. 784—800 = 801—17, wo auch die verbundenen Tetrapodien und Dipodien auf dipodische Messung hinweisen, die Hexapodien aber so gebaut sind, dass die Cäsur nach dem 4ten Daktylus öfters (v. 785. 786. 801. 804) vernachlässigt ist; die Zerlegung der Hexapodien in eine daktylische Penthemimeris und einen anapästischen Parömiacus gibt daher einen weit ansprechenderen Tonfall und lässt den Aufbau der Strophe aus einzelnen Kolen vor der dipodischen Messung in den Vordergrund treten.

Eurip. Heracl. 608—18 (= 619—29):

Οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον
οὐ βαρύποτμον ἄνδρα γενέσθαι,
οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον
εὐτυχίᾳ· παρὰ δ᾽ ἄλλαν ἄλλα
μοῖρα διώκει.
τὸν μὲν ἀφ᾽ ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκισε,
τὸν δ᾽ ἀτίταν εὐδαίμονα τεύχει.
μόρσιμα δ᾽ οὔτι φυγεῖν θέμις, οὐ σοφίᾳ τις ἀπώσεται·
ἀλλὰ μάταν ὁ πρόθυμος ἀεὶ πόνον ἕξει.

a. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏓ –́ ⏑⏑ – –

b. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ – – –
–́ ⏑⏑ – –

c. –́ ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑

d. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ – ∧̄ ∧̄

Die Strophe besteht augenscheinlich aus 4 Perioden, die aber nicht durch emmetrische Pausen von einander getrennt sind, so dass nach dem Sylbenschema der Rhythmus ohne Unterbrechung von Anfang bis zu Ende durchgeht. Dass in den drei ersten die dipodische Gliederung herrscht, ist offenbar, mag man nun in der ersten nach der Ueberlieferung zwei Tetrapodien, oder mit den neuern Herausgebern eine Hexapodie und eine Dipodie schreiben. Denn auch in letzterem Falle wird man nach den Anzeichen der Interpunction und nach der Analogie der folgenden Perioden den Hexameter in eine Tetrapodie und Dipodie zerlegen müssen. Auffällig hingegen ist es, dass in der vierten Periode die Hexapodie in Strophe und Antistrophe der Cäsur nach dem 4ten Daktylus entbehrt.

Aristoph. Nub. 275—90 (= 299—313):

Ἀέναοι Νεφέλαι,
ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν εὐάγητον
πατρὸς ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος
ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἐπὶ
δενδροκόμους, ἵνα | τηλεφανεῖς σκοπιὰς ἀφορώμεθα,
καρπούς τ' ἀρδομέναν ἱερὰν χθόνα,
καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα,
καὶ πόντον κελάδοντα βαρύβρομον·
ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον σελαγεῖται
μαρμαρέαις ἐν αὐγαῖς.
ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
ἀθανάτας ἰδέας ἐπιδώμεθα
τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

a. – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ∧̄
–́ – – ⏑⏑ –́, ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ – – ⏓

b. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏔ – ⏔ –́ ⏑⏑ –̇ ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ | –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏔ – ⏑⏑ –́ ⏔ – ⏑⏑
–́ ⏔ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏔ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ ⊔
–́ ⏑⏑ – ⏑ ⊔́ – ∧̄

c. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑
∧ – – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏓

Bei Zerlegung dieses Gesanges ist vor allem zu beachten, dass bei seinem Vortrag der Chor der Wolken in die Orchestra einzieht. Desshalb müssen wir in ihm dipodische Skandirung, strenge Beobachtung des Taktes und emmetrische Pausen annehmen. Davon bin ich in der Setzung der Pausezeichen in V. 1. 10. 13 ausgegangen. Ausserdem muss man kleinere Ruhepunkte am Ende der einzelnen Tetrapodien annehmen, da ohne sie in der langen 3ten Periode auch eine gute Lunge nicht durchkommen würde; es konnten solche aber leicht durch kyklischen Vortrag des letzten Daktylus –⏑ ⏑ ∧ gewonnen werden. Auch in dem 2ten Vers kann man noch eine emmetrische Pause gewinnen, wenn man den 1ten Fuss zur Ergänzung des letzten Doppeltaktes des 1ten Kolon heranzieht in folgender Weise:

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ∧̄
– – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⊔́ – ∧

Ich habe im Schema eine andere Messung vorgezogen, zunächst schon, weil ein Hinübergreifen des Taktes in den folgenden Vers immerhin seine Bedenken hat; dann aber auch, weil die Marschdaktylen und die Marschanapäste sich in der Art entsprochen zu haben scheinen, dass die 2te Hebung der daktylischen Reihe mit der 1ten der anapästischen durch Niedersetzung des gleichen Fusses, wahrscheinlich des linken, zusammentraf

r. l. r. l. r. l. r.
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – ∧

l. r. l. r. l. r.
⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ – ∧

Endlich scheint es mit dem Charakter unseres Liedes als eines Marschliedes auch zusammen zu hängen, dass in ihm die Responsion der Strophe und Antistrophe in Bezug auf spondeische und daktylische Füsse weniger streng gewahrt ist. Denn eine ähnliche, wenn auch noch ausgedehntere Freiheit findet sich bekanntlich auch in den Marschanapästen. Was den Bau der Strophe anbelangt, so ist dieselbe durch den vorausgeschickten Proodus und den schliessenden Epodus zu einem einheitlichen Ganzen abgerundet; innerhalb derselben sondern sich drei Theile ab, jedoch so, dass der erste und zweite enger zusammenhängen, mit dem dritten gleichsam von neuem der Sang anhebt.

Sophocl. Oed. Col. 228—35:

Οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται | ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν·
ἀπάτα δ᾽ ἀπάταις | ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομένα | πόνον οὐ
χάριν ἀντιδίδωσιν ἔχειν.
σὺ δὲ τῶνδ᾽ ἑδράνων | πάλιν ἔκτοπος αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς |
χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑̄
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

Die Verse dieser Monodie des Chorführers sind so gebaut, dass, wenn man mit Nauck und anderen Herausgebern die einzelnen Füsse zu Tetrapodien oder Dimetern zusammenlegt, der Rhythmus ununterbrochen bis zum Epodus fortgeht:

Οὐδενὶ μοιριδία τίςις ἔρχεται
ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ᾽ ἀπά-
ταις ἑτέραις ἑτέρα πόνον οὐ χάριν
ἀντιδίδωςιν ἔχειν. cὺ δὲ τῶνδ᾽ ἑδρά-
νων πάλιν ἔκτοπος αὖθις ἄφορμος ἐ-
μᾶς χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προςάψῃς.

Aber diese Analyse ist offenbar verkehrt, da sie dem Bau der Sätze zuwiderläuft und gegen die Regel drei Mal das Kolon mitten im Worte absetzt. Ich habe daher mit Brambach, Metrische Studien S. 109, den Anzeichen der Interpunction entsprechend die Monodie in 4 Perioden zerlegt, musste aber dabei annehmen, dass der Dichter es nicht vermieden habe, den dipodisch messbaren Tetrapodien eine vereinzelte Tripodie beizumischen.

In ähnlicher freier Weise sind die daktylischen Lieder in Euripides Phönissen behandelt, indem auch dort öfters Tripodien oder Pentapodien neben Tetrapodien stehen, und vermittelst dieser hyperkatalektischen Verse vom daktylischen Rhythmus zum anapästischen übergegangen wird, so in den nachfolgenden Monodien der Antigone.

Eur. Phoen. 1485—94:

Οὐ προκαλυπτομένα	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
βοτρυχώδεος ἁβρὰ παρηΐδος οὐδ᾽	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
ὑπὸ παρθενίας τὸν ὑπὸ βλεφάροις	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
φοίνικ᾽ ἐρύθημα προςώπου.	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
αἰδομένα φέρομαι βάκχα νεκύων,	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ω –
κράδεμνα δικοῦςα κόμας ἀπ᾽ ἐμᾶς,	– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
ςτολίδα κροκόεςςαν ἀνεῖςα τρυφᾶς	⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
ἁγεμόνευμα νεκροῖςι πολύςτονον·	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
αἰαῖ, ἰώ μοι.	–́ ⏑ ⏑ – –

Eur. Phoen. 1570—76:

ηὗρε δ᾽ ἐν Ἠλέκτραιςι πύλαις τέκνα	–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
λωτοτρόφον κατὰ λείμονα λόγχαις	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –
κοινὸν Ἐνυάλιον	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́
μάτηρ ὥςτε λέοντας ἐναύλους	– – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
μαρναμένους ἐπὶ τραύμαςιν αἵματος	–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
ἤδη (fort. ἦ) ψυχρὰν λοιβὰν φονίαν,	– –́ – – – –́ ⏑ ⏑ –
ἂν ἔλαχ᾽ Αἴδας, ὤπαςε δ᾽ Ἄρης.	–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – –

In diesen Monodien kann die auch durch die handschriftliche Kolometrie gesicherte Tripodie v. 1572 in keiner Weise beseitigt werden. Im Anfang der 1ten Monodie liesse sich dieselbe allerdings entfernen, wenn

man mit den beiden Venetianer Handschriften Nr. 468 u. 471, deren Vergleichung ich meinem Freunde Römer verdanke, schriebe

οὐ προκαλυπτομένα βοτρυχώδεος
ἁβρὰ παρηΐδος οὐδ᾽ ὑπὸ παρθενίας,

aber dann käme man nur aus dem Regen in die Traufe, indem man statt einer Tripodie eine Pentapodie erhalten würde. Eher lässt sich dadurch, dass man in der Tripodie und Pentapodie dem 2ten Fuss den stärkeren Ictus gibt

– ∪ ∪ ⏗ ∪ ∪ – – ∪ ∪ ⏗ ∪ ∪ – – ⏗ ∪ ∪ –

eine grössere Harmonie in den Bau der Monodie bringen; aber auch dieser Ausweg ist an der oben angeführten Stelle in Soph. Oed. Col. 229 versperrt. Wir werden daher wohl in den freieren Compositionen der Monodien Tripodien neben dipodisch gemessenen Tetrapodien hinnehmen müssen, ohne durch ungewöhnliche Dehnungen oder ausgedehnte Pausen einen gleichmässigen Fortgang des Rhythmus herstellen zu wollen. Es empfiehlt sich aber dann, ähnlich wie in den analogen Versen des jambischen und logaödischen Rhythmus (vgl. § 629), auch bei den Tetrapodien auf die Skandirung nach Dipodien keinen hohen Werth zu legen. Noch auffälliger ist es, dass der Dichter in v. 1575 von einer daktylischen Tetrapodie zu einer anapästischen übergegangen ist, ohne den Uebergang durch katalektischen Ausgang der daktylischen Reihe, wie in v. 1489 zu vermitteln. Doch habe ich auf meine Conjectur ἢ ψυχρὰν λοιβὰν φονίαν kein grosses Vertrauen, sondern glaube, dass in den Monodien sich Euripides auch diese Freiheit genommen habe, indem er auf die 2te Kürze des letzten Daktylus einen Nebenictus legte.

Aeschyl. Agam. 104—21 (= 122—30):

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν
ἐντελέων. ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει
πειθὼ μολπᾶν
ἀλκᾷ ξύμφυτος αἰών·
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος Ἑλλάδος ἥβας
ξύμφρονα ταγὰν
πέμπει σὺν δορὶ πράκτορι ποινᾶς
θούριος ὄρνις Τευκρίδ᾽ ἐπ᾽ αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν ὁ κελαινὸς ὅ τ᾽ ἐξόπιν ἀργᾶς,
φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς ἐκ δορυπάλτου
παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,
βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικυμάδα φέρματι γένναν
βλαβέντα λοισθίων δρόμων·
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ· τὸ δ᾽ εὖ νικάτω.

a. ⏗ ⏓⏓ – ∪∪ ⏗ ∪∪ – ∪∪, ⏗ ∪∪ – –
⏗ ∪∪ – ∪∪ ⏗ ∪∪ – ∪∪ ⏗ – ∧
⏗ ⏗ ⏗ ⏗
⏗ – – ∪∪ ⏗ –

b. ⏑ ⊔́ ⏑ ⊔ –́, ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – –
–́ – – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – –

c. ⊔́ ⊔ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ –
⏑ ⊔ ⏑ ⊔ –́, ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
–́ – – ⏑⏑ ⊔́ – ∧̄

d. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑, –́ ⏑⏑ – –
⏑ ⊔́ ⏑ ⊔́ ⏑ ⊔ ⏑ ⊔ ∧

e. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ ⊔́ ⊔

In der Parodie unserer Parodos bei Aristophanes, Frösche v. 1281 ff. sagt Euripides zu Dionysos

μὴ πρίν γ᾽ ἂν ἀκούςῃς χἀτέραν cτάcιν μελῶν
ἐκ τῶν κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργαcμένην,

wozu ein alter Erklärer, Timachidas, bemerkt: ὡc τῷ ὀρθίῳ νόμῳ κεχρημένου τοῦ Αἰcχύλου καὶ ἀνατεταμένωc. Nun wissen wir freilich aus Pollux IV 65 u. Plutarch de mus. c. 28, dass Terpander, der älteste und gefeierteste Dichter kitharodischer Nomen, einen νόμοc ὄρθιοc gedichtet hat, und dass die alten Rhythmiker einen zwölfzeitigen ποὺc ὄρθιοc des jambischen Rhythmengeschlechtes kannten, aber schier unmöglich ist es, unsere Parodos in lauter zwölfzeitige Takte mit aufsteigendem Rhythmus zu zerlegen. Da ausserdem auch das Kolon – ⏑ ⏑ – – pes orthios hiess (s. p. 79), so habe ich nicht gewagt von jener Bemerkung des Timachidas in der Analyse unseres Gesanges einen anderen Gebrauch zu machen, als dass ich öfters drei- und vierzeitige Längen (φθόγγοι ἀνατεταμένοι) zu Hülfe nahm. Im übrigen muss jeder Versuch einer Analyse unserer kunstreich gebauten Strophe von der dipodischen Gliederung ausgehen; denn auf sie führen die häufigen daktylischen und jambischen Tetrapodien, auf sie die beiden daktylischen Pentapodien oder brachykatalektischen Trimeter, auf sie endlich die Einschnitte der Hexapodien nach dem 4ten Fuss. Aber für emmetrische Pausen bleibt bei unserer Analyse nur an einigen Angelpunkten der Composition, nach dem 2ten 11ten u. 13ten Vers, ein genügender Raum; ja es ergibt sich beim Uebergang vom 12ten zum 13ten Vers sogar eine überschüssige Sylbe. Nimmt man hinzu, dass im 5ten u. 10ten Vers in Strophe und Antistrophe die Cäsur nach der 5ten Sylbe steht, so könnte man sich zu folgender Messung verleiten lassen:

1 – ⏑⏑̄ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ – ∧
2 –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ – ∧̄
5 ∧ ⏑ ⊔ ⏑ ⊔́ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ – ∧̄
10 ∧ ⏑ ⊔ ⏑ ⊔́ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ – ∧̄
–́ – – ⏑⏑ ⊔́ – ∧ ∧̄ ∧̄
– ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ – ∧
⏑ ⊔́ ⏑ ⊔́ ⏑ ⊔ ⏑ ⊔ ∧

Ich wage aber nicht diese Messung ernstlich in Vorschlag zu bringen, da auch bei ihr im mittleren Theile der Strophe nicht die genügende Anzahl von leeren Zeiten gewonnen werden kann. Es waren aber in unserer Strophe emmetrische Pausen überhaupt nicht nöthig, da mit dem Schlusse

der Anapäste der Chor seinen feierlichen Einzug beendet hatte und die folgenden Strophen stehend gesungen zu haben scheint.

Einige weitere Strophen des vorherrschend daktylischen Rhythmus, in denen aber den daktylischen Reihen jambische oder trochäische Epoden zum Abschluss beigegeben sind, werden wir weiter unten in dem Abschnitt von den Daktylo-Trochäen behandeln.

Zweites Kapitel.

Das anapästische Versmass.

Der Anapäst.

279. Der anapästische oder aufsteigende Takt ⏕ ⏊ bildet die Kehrseite zum daktylischen ⏊ ⏕, indem in ihm die Senkung vorangeht und die Hebung nachfolgt; er wurde daher auch von einigen ἀντιδάκτυλος (s. Victorinus I 11, 24. II 3, 1. III 15, 19, Tricha p. 256 W.) oder πούς ἀντίστροφος τῷ δακτύλῳ (s. schol. Heph. p. 133 W.) genannt. Der alte Name πούς ἀνάπαιστος, dem in verwandter Bedeutung das Wort ἀνάκρουσις zur Seite steht, findet sich schon bei Aristophanes Equ. 504, Pac. 735.

Aus Victorinus II 3, 22 ersehen wir, dass sogar von einigen Metrikern anapästische Perioden δακτυλικὰ μέλη genannt wurden, wenn mit dem 2ten Fuss kein Wort schloss. Diese nannten also die Verse des Accius

inclyte, parva prodite patria
nomine celebri claroque potens
pectore Achivis classibus auctor

ein melos anapaesticum, die des Pacuvius hingegen

agite ite evolvite rapite coma
tractate per aspera saxa et humum
scindite vestem ocius

ein melos dactylicum. Es hängt dieser Sprachgebrauch wohl damit zusammen, dass der $^2/_4$ Takt (ῥυθμὸς ἴσος) im Gegensatz zu dem $^3/_8$ Takt oder $^3/_4$ Takt auch den Namen ῥυθμὸς δακτυλικός hatte.

280. Eingeschlossen lag das anapästische Mass bereits in dem ältesten Vers der Hellenen, dem daktylischen Hexameter, vor, indem bei dessen gewöhnlicher Gliederung das zweite Kolon einen aufsteigenden Rhythmus hatte, wie in

μῆνιν ἄειδε, θεά, | Πηληιάδεω Ἀχιλῆος.
πάντων μὲν κρατέειν ἐθέλει, | πάντων δὲ Ϝανάσσειν.

Zunächst aber entwickelte sich aus dem daktylischen Rhythmus

der prosodische (προσοδιακός), welcher die Gliederung und die metrischen Gesetze der Daktylen beibehielt und nur dem ersten Fuss einen Auftakt vorausschickte. Dieser neue Rhythmus hatte einen lebhaften, kräftigen Gang und eignete sich vorzüglich zum Aufzug bewaffneter Kriegerschaaren, wovon das Hauptkolon – – ◡◡ – ◡◡ – den Namen ῥυθμὸς ἐνόπλιος erhielt. Aber dem Charakter des Marschrhythmus widerstrebte die dipodische Gliederung, welche die ältesten prosodischen Gesänge aus dem daktylischen Hexameter mit herübergenommen hatten. Denn dem Marschlied, welches den Wechsel des Auftretens mit dem rechten und linken Fuss wiedergeben sollte, war die Zweitheilung klar von vornherein vorgezeichnet. So müssen wir einen erheblichen Fortschritt der hellenischen Musik in der Form des alten Marschliedes (ἐμβατήριον) der Lacedämonier erblicken, das nach Victorinus II 3 den Namen Messeniacum hatte und aus 3 Syzygien von folgender Form bestund:

◡ ◡ – – – ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – – ⊼

Doch auch diesem Metrum klebte in der Sechszahl der Füsse noch ein Rest des alten daktylischen Versbaues an; vollständig und rückhaltslos wandten sich erst die Dichter der eigentlichen Anapäste der Zweitheilung zu, indem sie dieselbe in dem Bau der Einzelfüsse, der Kola, und der Verse durchführten. Zugleich verbanden sie damit eine grössere Freiheit in der Behandlung des Fusses, namentlich in der Auflösung der Länge und in der Zusammenziehung der Kürzen, so dass die Anapäste, welche ursprünglich nichts anderes waren als Daktyle mit Auftakt, nach und nach einen ganz verschiedenen Charakter erhielten. Wann diese neue charakteristische Form der Anapäste sich entwickelt hat, ist schwer zu sagen; ganz ausgebildet tritt sie uns in den Einzugsliedern der ältesten dramatischen Dichter entgegen. Die Zweigliederung ohne Auflösung der den Ictus tragenden Länge finden wir bereits in den Embaterien des Tyrtäus, bei Stesichorus fr. 23 und bei Ibycus fr. 2.

Victorinus II 3, 23 bezeichnet Alkman als den Begründer des anapästischen Metrums und schreibt demselben speciell die Erfindung eines trimetrum anapaesticum catalecticum in syllabam zu, das sich vom heroischen Hexameter nur durch die anhebende Anakrusis unterschieden habe; vergl. Alkman fr. 19 u. 24. Indem der Grammatiker alsdann zu dem Marschlied der Lacedämonier übergeht, bemerkt er: Messeniacum appellatur et est ut superius trimetrum catalecticum in syllabam; verum eo distat, quod anapaestis praecedentibus et spondeis sequentibus habet factas conjugationes

et postremam syllabam brevem. idem et embaterion dicitur, quod est proprium carmen Lacedaemoniorum. id in proeliis ad incentivum virium per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum pugnae initium, quod est tale:

superat montes pater Idaeos nemorumque.

281. Der anapästische Fuss hat in der Rede folgende 4 Formen:

◡ ◡ –́ – –́ ◡◡ ◡́◡ – ◡́◡

Die letzte Form, bei der durch Auflösung und Zusammenziehung die ursprünglichen Verhältnisse des Fusses umgekehrt sind, wird von Hephästion c. 8 auf den Gebrauch im Drama beschränkt. Die dritte Form oder der Proceleusmaticus findet sich auch im Drama nur in lyrischen Partien. Die älteren Dichter, wie Alcman Tyrtäus Stesichorus Ibycus, scheinen sich überhaupt keine Auflösung der den Ictus tragenden Länge erlaubt zu haben. Die grössere Freiheit der Anapäste in Bezug auf die Auflösung der Längen hat H. Schmidt, Kunstformen der griech. Poesie I 128 aus der grösseren Stärke des Nebenictus abgeleitet, und dieses Verhältniss also durch Punkte veranschaulicht:

Dactylus –́ ◡̇ ◡ –́ –̇ oder vielmehr –́ ◡ ◡̇ –́ –̇

Anapäst ◡̇◡ –́ –̇ ◡́◡ oder vielmehr ◡̇ ◡ –́ –̇ ◡́◡

Dazu stimmt auch die Auffassung der unter anapästische Verse eingestreuten Proceleusmatici als Doppelpyrrichien

◡̇ ◡ ◡̇ ◡ ◡̇ ◡ ◡̇ ◡ ◡̇ ◡ ◡̇ ◡

ἔτι βρέφος ἔτι νέος ἔτι θάλος

sowie der geringere Anstoss, den der Widerstreit zwischen Accent und Ictus in anapästischen Versen bei den Lateinern erregte.

Die Alten, wie wir aus Quintilian, Inst. or. IX 4, 47 ersehen, stellten eine andere Erklärung auf. Sie nahmen einen Unterschied von pedes metrici und pedes rhythmici an, und behaupteten dann, dass es bei den rhythmischen Füssen, zu denen sie offenbar auch die Marschanapäste zählten, nur auf die gleiche Zeitdauer, nicht auch auf die Weise der Ausfüllung jener Zeitdauer ankomme: rhythmo indifferens, dactylicusne ille priores habeat breves an sequentes; tempus enim solum metitur, ut a sublatione ad positionem idem spatii sit. Aber damit ist das thatsächliche Verhältniss nur ausgesprochen, nicht erklärt. Dass die Schwäche des Ictus daneben eine hohe Rolle spielte, ersieht man namentlich auch daraus, dass die Lateiner, die in den anderen Versmassen den Ictus auf der vorletzten Sylbe daktylischer Wortformen fast ganz vermieden, denselben in den anapästischen Versen ohne Einschränkung und zu allen Zeiten zuliessen, wie in

quod opust fiat sternite lectos

inclula parva prodite patria.
pectora rauco concita buxo.

Vermuthlich spielte aber bei jener grösseren Freiheit der Auflösung auch der Umstand, dass der Anapäst von Hause aus ein Marschrhythmus war, eine entscheidende Rolle, indem in Liedern, deren Takt durch die Bewegungen des Marsches oder der Orchestik geregelt wurde, eine Bezeichnung der Semeia des Fusses durch die Unterschiede der Sylbenquantität weniger nothwendig war, als in denjenigen Versen, deren rhythmischer Gang lediglich in der durch die Quantität bestimmten Modulation der Stimme seinen Ausdruck fand.

Der Proceleusmaticus wechselt mit dem Anapäst in den melischen Versen Aesch Pers. 934, Eur. Hec. 62

⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ –́
κακὸν ἄρ᾽ ἐγενόμαν. | μετάτροπος ἐπ᾽ ἐμοί.
λάβετε φέρετε πέμπετ᾽ ἀείρατε μοῦ.

In melischen Partien stehen sogar mehrere Proceleusmatici hintereinander, wie in

⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ –́
τίς ὄρεα βαθύκομα τάδ᾽ ἐπέσυτο βροτῶν (Aristoph. fr. 557)
ἴθι μόλε ταχύποδος ἐπὶ δέμας ἐλάφου (schol. Heph. p. 131 W.)

ebenso in Arist. Av. 328 f., Lys. 481 f., 545 f. Eur. Iph. Taur. 197. 220. 232, Pratinas fr. 1, Timotheus in Etym. Magn. p. 630, Grabschrift des Diogenes bei Diogenes Laert. VI 79, Heroldsruf bei Moeris p. 193 B (vgl. Haupt Opusc. III 273).

Einmal hat sich Aristophanes sogar in einem anapästischen Systeme einen Proceleusmaticus erlaubt, in Nub. 916

διὰ cὲ δὲ φοιτᾷν οὐδεὶc ἐθέλει.

282. Bezüglich des Gebrauches der verschiedenen Formen des Anapäst legten sich ausserdem die Dichter die verständige Schranke auf, nicht zwei Füsse in der Art mit einander zu verbinden, dass 4 Kürzen hintereinander zu stehen kamen. Aus den anapästischen Versen und Systemen war daher die Verbindung der 4ten und 1ten Form – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́ so gut wie ausgeschlossen. In Systemen ist sie indess einige Mal überliefert, wie in Arist. Pac. 169

καὶ μύρον ἐπιχεῖc, ὦc ἤν τι πεcών

ebenso in Eur. Troad. 101. 123. 1253. Iph. Taur. 215. Arist. Thesm. 822. Ephippus fr. 12, 8 (Soph. Aias 205 ist von Lobeck emendirt); vergl. Aesch. Pers. 947. Sept. 827. 867. Eum. 949. Eur. El. 1319. 1322. Hec. 99. 147. Arist. Vesp. 397.

Weitere Beschränkungen im Gebrauch der aufgelösten Formen des Anapäst werden wir gleich nachher bei Besprechung der anapästischen Doppelfüsse und der anapästischen Kola kennen lernen.

Den anapästischen Taktpaaren und Versen gaben die Grammatiker je nach der Form, die sie durch jene Auflösungen und Zusammenziehungen erhielten, eigene Namen. So nannten sie Anapäste mit lauter aufgelösten Längen προκελευςματικούς (s. Heph. c. 8), die Verbindung eines Anapäst und Spondeus ◡ ◡ _ _ _ πόδα διφυῆ, und die eines Spondeus und Anapäst _ _ ◡ ◡ _ πόδα ἀμοιβαῖον; s. Diomedes p. 481, vgl. Plotius p. 532. Prokeleusmatische Lieder hiessen auch εἰcόδια, von ihrem Gebrauch beim Einzug der Satyrchöre; s. Victorinus II 11, 7.

283. Natürlich würde durch häufige Auflösungen und Zusammenziehungen der Charakter der anapästischen Gedichte wesentlich verändert. Proceleusmatici eigneten sich nach der Bemerkung des Victorinus II 11, 7 hauptsächlich für die hüpfenden ausgelassenen Bewegungen der Satyrchöre; hingegen passten gehäufte Spondeen vorzüglich zum Ernst und zur Hoheit religiöser Festlieder. So hat Synesius seinen 5ten Hymnus in lauter spondeischen Anapästen geschrieben, und Euripides durch die Spondeen in der Parodos der Iphigenia Taurica und des Ion uns in die weihevolle Stimmung beim Tempelopfer versetzt. Parodirt findet sich dieser Ton des Opferliedes in ergötzlichster Weise bei Aristophanes in den Vögeln 1057 ff.:

ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύcουc᾽ εὐκταίαις εὐχαῖς κτλ.

Erhöht noch wird dieser Charakter des feierlichen Ernstes und der dumpfen Resignation durch häufige Pausen oder katalektische Versschlüsse.

284. Die Anapäste wurden in der Regel so gemessen, dass zwei einfache Füsse zu einem Metron oder einem Schritt (βάcιc) zusammengefasst wurden. Man nannte daher ein Kolon aus 4 Anapästen einen Dimeter und einen Vers aus 8 Anapästen einen Tetrameter. Die Zusammenfassung zweier Takte zu einer Syzygie hängt mit dem Gebrauch der Anapäste beim Marsch zusammen, indem bei demselben, ähnlich wie bei den Entfernungsangaben nach milia passuum, nur das Auftreten des rechten Fusses gezählt wurde. Diese Messung der Anapäste nach Dipodien war aber auch nicht ohne Einfluss auf den Versbau. Einmal schlossen die Dichter in der Regel mit dem 2ten Fuss ein Wort und markirten obendrein öfters den Beginn des neuen Metrums durch die Figur der Anaphora, wie in

πῶc cε προcείπω; πῶc cε cεβίζω; (Aesch. Agam. 785)
νῦν ἐπάκουcον, νῦν ἐπάρηξον (Aesch. Choeph. 725).

Sodann schien ihnen die aufgelöste Form des Anapäst _ ⏑́⏑ für den 2ten Fuss des Metrums weniger passend zu sein, als für den 1ten; schlossen sie daher auch nicht den Daktylus aus den gleichen Stellen des Verses aus, so bauten sie doch nur selten Syzygien so, dass der erste Anapäst auf eine Länge, der zweite auf zwei Kürzen endigte, wie in

_ ∸ _ ⏑̇⏑

ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης (Aesch. Agam. 92)

oder

⏑⏑ ∸ _ ⏑́⏑

ἄγε δὴ καὶ χορὸν ἅψωμεν ἐπεί (Aesch. Eumen. 307)

Indess nicht alle anapästischen Verse wurden nach Dipodien gemessen; Victorinus II 3, 9 bemerkt ausdrücklich: percutitur vero versus anapaesticus praecipue per dipodiam, interdum et per singulos pedes; vgl. Aristides de mus. p. 52. Eine solche Taktirung nach Einzelfüssen fand, wie wir weiter unten sehen werden, regelmässig in der Tripodie statt.

Die nachgewiesenen Gesetze im Bau der anapästischen Metra haben bereits die alten Theoretiker erkannt. So bemerkt Atilius p. 285 in Bezug auf den Wortschluss: dactylico contrarium est anapaesticum metrum; huic naturale catholicum est, partes orationis singulis pedibus terminare; hic enim versus optimus est, secundus ab optimo ille, qui syzygias parte orationis finit (vergl. Victorinus II 3, 21), und sagt Diomedes p. 504 in Bezug auf den Daktylus an der zweiten Stelle des Metrums: anapaesticum metrum est, quod aut solo ipso anapaesto constat, aut adiunctis cum eo, prout fors tulerit, spondio tribracho dactylo; sed dactylum nunquam recipit nisi in dextris pedibus vel quemque ex illis aliis, in sinistris vero quemlibet ex tribus, prout res exegerit, extra dactylum, spondeum, tribrachyn, anapaestum. Auffällig ist an dieser letzten Stelle nur die Zulassung des Tribrachys an der rechten, d. i. ersten Stelle der Dipodie; denn an der zweiten findet sich derselbe wirklich bei Synesius. Vielleicht hat Diomedes irrthümlich tribrachyn für proceleusmaticum oder vielmehr tetrabrachyn geschrieben.

Der Wortschluss nach jedem anapästischen Metrum scheint mit dem kleinen Ruhepunkt zusammenzuhängen, den sich der Vortragende regelmässig am Schlusse eines Metrums nahm. In den jambisch-trochäischen Versen hat jener Ruhepunkt in der syll. anc. am Ende jeder Dipodie einen augenfälligen Ausdruck gefunden, in den Anapästen liegt er verdeckt in der kleinen mit der Cäsur verbundenen Pause. Diese kleine nach jedem 2ten Fuss wiederkehrende Pause trug wesentlich dazu bei, dass grössere emmetrische Pausen nicht in allzu kleinen Zwischenräumen wiederzukehren brauchten.

285. Das prosodische Gesetz 'vocalis ante vocalem corripitur' hatte bei den Griechen wie in daktylischen Versen so auch in anapästischen Anwendung, so in

καὶ ἀκοντισταὶ Μυσοί· Βαβυλών (Aesch. Pers. 52)
καὶ βούλομαι ἀνταποπαρδεῖν (Arist. Nub. 293)
τὼ Θησείδα δ' ὄζω Ἀθηνῶν (Eur. Hec. 123).

Wie aus den angeführten Beispielen erhellt, war bei den Anapästen jenes Gesetz nicht auf die Thesis des Versfusses beschränkt. Uebrigens machten die Dichter von jener Freiheit in Anapästen nur verhältnissmässig selten Gebrauch und vermieden lieber den Zusammenstoss zweier Vocale ganz.

286. Im Lateinischen haben die älteren Bühnendichter anapästische Metra mit grösserer Freiheit behandelt als jambische trochäische und päonische Verse. Sie haben nicht blos gleich den Griechen die Kürzen des Anapäst in eine Länge zusammenzuziehen, die Länge desselben in zwei Kürzen zu zerdehnen und statt des Anapäst auch einen Proceleusmaticus zu setzen sich erlaubt, sie sind auch in Beziehung auf Betonung und Vocalkürzung über die Grenzen hinausgegangen, die sie bei den gewöhnlichen Versmassen des Dialoges und selbst bei den Kretikern und Bacchien der Cantica einhielten. In erster Beziehung vermieden sie es nicht auf die vorletzte Kürze eines drei- und mehrsylbigen Wortes, wie *litóra animúle*, den Ictus fallen zu lassen, etwas was wir oben § 281 mit der grösseren Stärke des Nebenictus in anapästischen Füssen in Verbindung brachten. Die grösseren Freiheiten der Sylbenkürzung und Vocalausstossung, welche sich die älteren lateinischen Bühnendichter in den rasch dahinfliessenden Anapästen gestatteten, hat neuerdings C. F. W. Müller, Plautinische Prosodie S. 404—423 zusammengestellt, dabei aber so weitgehende Abweichungen von der herrschenden Quantität angenommen, dass seinen Ausführungen jede Wahrscheinlichkeit abgeht. Denn wer kann z. B. glauben, dass Plautus im Persa 797 *auferas* in der Art als einen Anapäst gebraucht hat, dass er die erste Sylbe als eine Kürze behandelte? Vielmehr scheint Plautus in den Anapästen nur von den auch sonst vorkommenden, oben §§ 17. 28. 41 besprochenen Licenzen Gebrauch gemacht zu haben, mit dem einzigen Unterschied, dass er sie hier weit häufiger und in weit grösserem Umfange anwandte.

Erstens liessen die älteren lateinischen Dichter in anapästischen Versen oft zwei unmittelbar aufeinander folgende Vocale in eine Sylbe durch ungewöhnliche Synalöphe zusammenfliessen, wie in *nuptiis* Plaut. Cas. V 2, 2, *filio* Bacch. 1076. 1160. 1164. 1175. 1196. 1204. 1206. Trin. 839. Mil. 1081, *iniurias* Stich. 16, *aurei* Stich. 25. Curc. 139, *vestigium* Cist. IV 2, 33, *quispiam* Cas. II 2, 2. Truc. I 2, 10, *nequior* Bacch. 616, *glandium* Pseud.

166, *gratiam* Truc. I 2, 15. Pseud. 1317, *gaudiis* Trin. 1119, *pollentia* Cas. IV, 3, 3, *tertiust* Stich. 30, *Paegnium* Pers. 772, *dies* Cist. II, 1, 13, *eunt* Capt. III, 2, 4.

Zweitens vernachlässigte Plautus in Anapästen sehr häufig die Positionslänge, und zwar nicht blos in jambischen Wortformen, Praeverbien und Wörtern mit schliessendem s, sondern auch in *ărgentum* Pseud. 1321, *ŏppidum* Rudens 934, *pănticesque* Pseud. 184, *sĕptumas* Pseud. 597, *gratulăntur-que* Capt. III 2, 4, *sy̆mbolum* Pseud. 598, *tĕmperi* Pers. 768, *ferŏr differŏr distrahŏr diripior* Cist. II 1, 5, *loquăr solus* Pseud. 908, *conditŭmst consilium* Pseud. 374, *ĭnter pocula* Pseud. 947.

Drittens ist häufig in der Thesis von Anapästen ein kurzer Vocal vor r l m oder n ausgestossen, oder doch wenigstens so kurz gesprochen worden, dass seine Quantität im Metrum nicht zählte, wie in *libĕras virgines* Pers. 845, *litĕras* Pers. 173, *prospĕreque* Pseud. 374, *nemĭnem* Mil. 1062. Bacch. 1180; vgl. *malae maestitiae* Aul. IV 9, 11, *dolis doctis* Bacch. 1095, Pseud. 941, *viri* Stich. 29. Pseud. 167. 174. Men. 602, *meri bellatores* Mil. 1077.

Selbst über diese Grenzen gingen die Komiker in den Anapästen noch ab und zu hinaus, wie Plautus in den Versen Stich. 311, Most. 889, Pers. 786:

somnóne operam datis? éxperiar fores án cubiti ac pedĕs plús valeant.
qui párasitus sum? ego enim dicam, cibŏ pérduci poterís quovis.
quem pól ego ut non in crúciatum atque in cómpedĕs cogam sí vivam.

Vergleiche *compedĕs* in Pers. 786, *gutturĭ* Curc. I 2, 50, *locĭ* Pseud. 595, *pessulĭ* Curc. I 2, 70, *patĭ* Aul. IV 9, 16, *maxumĕ* Mil. 1024, *unicĕ* Stich. 12, *sobriĕ* Pseud. 942. Mil. 1015, *advenĭs* Truc. I 2, 26, *obiicĭ* Ter. Adelph. IV 4, 1.

Wie endlich die Dichter allgemein im Anfange des Trimeters statt des Jambus ◡ _ auch einen Anapäst ◡◡ _ zu setzen sich erlaubten, so scheint Plautus im 1ten Fuss eines anapästischen Verses oder Versgliedes einen 4ten Päon ◡◡◡ _ statt eines Anapäst ◡◡ _ gebraucht zu haben. Diese Erklärung nehme ich nicht blos in den oben § 270 schon besprochenen Versen Cist. II 1, 11, Cas. II 2, 1 an, sondern auch in Pers. 772, Men. II 3, 11, Bacch. 615

move manús, propera, Paegniúm; tarde cyathós mihi das. cedo sáne.
sine forís sis, abi, noli óperiri.
malevolénte ingenio nátus.

Denn die Verkürzung der von Natur und durch Position langen Sylbe von *manus* und *foris* oder die Unterdrückung der ersten kurzen Sylbe jener Wörter ist mindestens gleich auffällig, wie der Päon im 1ten Fuss.

287. Der anapästische Rhythmus eignete sich wegen des Auftaktes, mit dem er energisch anhebt, und wegen des gleichmässigen Verhältnisses, das zwischen Hebung und Senkung stattfindet, vorzüglich zum Marschlied. So zogen die Spartaner unter dem Klange anapästischer Embaterien in das Feld, und wurden in dem Drama die Bewegungen des Chores von anapästischen Versen begleitet. Nächstdem hatte der Anapäst seine Stelle in den Klageliedern, deren schriller Ton und lauter Aufruf gut zum

Wesen des aufsteigendem Rhythmus passte. Dieser doppelte Gebrauch der Anapäste hängt mit dem Charakter der auletischen Musik zusammen. Denn Flötenschall begleitete seit Alters den Aufmarsch der spartanischen (s. Victorinus II 3, 24, Plutarch vit. Lycurgi c. 22, instit. Laced. c. 16, Polyaen strateg. I 10) und lydischen (s. Herodot I 17) Kriegsschaaren; und schon die ältesten Flötenbläser, wie Olympus (s. Plutarch de mus. c. 15) Klonas, Sakadas, Echembrotus (s. Pausan. X 7, 5) weihten ihre Kunst vornehmlich dem Weheruf und der Klage (μέλη θρηνώδη καὶ ἐπικήδεια). Wie also zwischen dem Saitenspiel und dem daktylischen Rhythmus, so herrschte auch zwischen der Flöte und dem Anapäst eine innere Verwandtschaft, die sich aus dunkler Vorzeit in die Blüthezeit der hellenischen Poesie vererbte.

288. Indess macht sich im Bau der Verse ein erheblicher Unterschied zwischen den anapästischen Marschliedern und den anapästischen Klagegesängen bemerklich. Die Marschanapäste sind durchweg dipodisch gebaut, haben emmetrische Pausen, lieben die gesetzmässigen gewöhnlichen Taktformen und verschmähen die Beimischung fremder Elemente. Freierer Bau der einzelnen Füsse, mannigfachere Gliederung, Verbindung mit anderen Rhythmen kennzeichnen hingegen die threnodischen und melischen Anapäste. G. Hermann unterschied daher eigentliche Anapäste und spondeische Anapäste; die letztere Bezeichnung wählte er, weil in den Klaganapästen sich häufig spondeische Füsse und Kola finden; aber der Ausdruck ist wenig zutreffend, da in diesen freien Anapästen auch umgekehrt manchmal alle Längen aufgelöst sind. Wir ziehen daher die Bezeichnung freie oder melische Anapäste vor. Wenngleich nämlich auch die Marschanapäste und die anapästischen Tetrameter nicht einfach declamirt, sondern melodramatisch unter musikalischer Begleitung vorgetragen wurden, so müssen doch die anderen, nicht zur Begleitung der Marschbewegungen bestimmten Anapäste mit mannigfacherer Modulation gesungen worden sein. Ein deutliches Anzeichen dieser verschiedenen Vortragsweise liegt in der sprachlichen Form vor; denn während in den Marschanapästen die Formen des attischen Dialektes herrschen und von namhaften Kritikern consequent hergestellt werden, begegnen in den anapästischen Liedern die dorischen Vocale des künstlichen Dialektes der chorischen Lyrik. Im übrigen lassen sich die beiden Arten von Anapästen nicht immer streng von einander scheiden. Hermann selbst hat dieses

zugegeben und desshalb z. B. die Anapäste in der Antigone 929 ff. eine Mittelstellung zwischen den strengen und freien Anapästen einnehmen lassen. Die Grenze ist um so schwerer zu ziehen, als der Chor in der Iphigenia Taurica unter freien Anapästen einzieht und in vielen Stücken die Anapäste der Parodos, wie in Soph. El. 84, Eur. Hec. 59, Troad. 98, Med. 96, Hipp. 1342 klagenden Inhalts sind und nur zum kleinsten Theil die Bewegungen des Chors begleiten.

Der 1te Fuss der anapästischen Dipodie heisst bei dem Grammatiker Diomedes p. 504, 33 dexter pes; gleichwohl muss bei ihm der Marschirende mit dem linken Fuss aufgetreten sein. Denn da bei ruhender Haltung der Körper sich auf das rechte Bein stützt, so tritt jedermann mit dem linken, nicht mit dem rechten Fuss an. Der Sprachgebrauch des Grammatikers scheint auf einer ähnlichen Verwechselung von dexter und sinister pes zu beruhen, wie wir sie bei der Terminologie von arsis und thesis wahrgenommen haben, wenn nicht vielleicht mit jener Benennung angedeutet werden sollte, dass bei dem 1ten Fuss der Dipodie kräftiger niedergetreten wurde.

Die anapästischen Dimeter.

289. Weitaus das gewöhnlichste Kolon im anapästischen Rhythmus ist der akatalektische Dimeter. Da in jedem Fuss die Länge aufgelöst, und die beiden Kürzen in eine Länge zusammengezogen werden durften, so ergaben sich daraus für den Dimeter die mannigfachsten Formen, wie

1) Dimeter mit lauter Anapästen:

⏑ ⏑ –́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ –

δέκατον μὲν ἔτος τόδ᾽ ἐπεὶ Πριάμου

2) Dimeter mit wechselnden Anapästen und Spondeen:

– –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏖ –

δεινὸς μὲν ὁρᾶν, δεινὸς δὲ λέγειν

⏑ ⏑ –́ – – ⏑ ⏑ –́ – –

τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου

3) Dimeter mit Spondeen und scheinbaren Daktylen:

– ⏑́ ⏑ – – – ⏑́ ⏑ – –

ἄλλο τι φώνει καὶ παραμυθοῦ

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – –

μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι

4) Dimeter mit lauter Spondeen:

– –́ – – – –́ – –

αἰαῖ, ἐν κηδείοις ἄταις

5) Dimeter mit lauter scheinbaren Daktylen:

_ ◡́ ◡ _ ◡ ◡ _ ◡́ ◡ _ ◡ ◡

πρόϲφορα μ᾽ αἴρετε, ϲύντονα δ᾽ ἕλκετε

6) Dimeter mit Prokeleusmatikern:

◡ ◡ ◡́ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡́ _ ◡ ◡ _

ἴθι μόλε ταχύποδοϲ ἐπὶ δέμαϲ ἐλάφου.

290. Von diesen sechs Formen kamen die 5te und 6te in anapästischen Versen und Marschanapästen nicht vor, sondern waren auf melische Partien beschränkt. Auch die 4te Form findet sich nicht in anapästischen Versen und nur selten in anapästischen Systemen. Am besten gehen uns ins Ohr die Formen aus lauter Anapästen (1) oder aus Anapästen und Spondeen (2), aber auch von der 3ten Form waren die Dimeter, welche den scheinbaren Daktylus an 1ter Stelle haben, den griechischen und römischen Dichtern sehr geläufig. Insbesondere gebrauchte schon Euripides Dimeter von dem Schema

_ ◡ ◡ _ _ _ ◡ ◡ _ _

gern am Schlusse von Systemen, wie in Hec. 59—61

ἄγετ᾽, ὦ παῖδεϲ, τὴν γραῦν πρὸ δόμων
ἄγετ᾽ ὀρθοῦϲαι τὴν ὁμόδουλον,
Τρῳάδεϲ, ὑμῖν, πρόϲθε δ᾽ ἄναϲϲαν.

Noch mehr aber liebten jenes Schema die lateinischen Dichter, welche damit häufig den Paroemiacus der Griechen ersetzten, wie Seneca in den Troades v. 72—7

Deciens nivibus canuit Ide,
deciens nostris nudata rogis,
et Sigeis trepidus campis
decumas secuit messor aristas,
at nulla dies maerore caret,
sed nova fletus causa ministrat.

Nicht bloss im Schlussglied des Systemes, sondern auch in dessen Vordergliedern findet sich häufig, namentlich bei lateinischen Dichtern, jenes Schema des Dimeters, das, bei freierer Behandlung der 1ten Dipodie, regelmässig mit einem scheinbaren Adonius abschliesst:

◡◡ ◡◡ ◡◡ _, _ ◡ ◡ _ _

Von den anapästischen Dimetern des Boetius haben 2 Dritttheile diese Form, wie in Philos. consol. I 5:

o stelliferi conditor orbis,
qui perpetuo nixus solio
rapido caelum turbine versas
legemque pati sidera cogis.

S. Peiper-Richter in der Praefatio zu Senecas Tragödien p. XII.

Dass bei den Griechen in anapästischen Systemen Verse, welche ganz Daktylen glichen, wie

κἀναπυθώμεθα τούcδε, τίνες ποτέ (Arist. Av. 403)
ὦ cτεροπὰ Διόc, ὦ cκοτία Νύξ (Eur. Hec. 68)

ferner Arist. Thesm. 1067, Eur. Hipp. 215. 1361, Hec. 68. 70, Med. 160, Aesch. Pers. 2. 14, Agam. 1553 nichts destoweniger in aufsteigendem Rhythmus, wenn auch mit schwächerer Betonung des guten Takttheils vorgetragen wurden, ist nicht zu bezweifeln, zumal solche Kola selbst in anapästischen Tetrametern, wie in Aristoph. Eq. 805, Nub. 353, Vesp. 1027, Cratinus bei Heph. c. 8 vorkommen. Beachtenswerth ist aber doch, dass der Chor in der Parodos der Medea v. 132 ff.

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοὰν | τᾶc δυcτάνου
Κολχίδοc, οὐδέ πω ἤπιοc· ἀλλά, [ὦ] γεραιά,
λέξον· ἐπ᾽ ἀμφιπύλου γὰρ ἔcω μελάθρου γόον (βοάν codd.) ἔκλυον,
οὐδὲ cυνήδομαι, ὦ γύναι, ἄλγεcι δώματοc,
ἐπεί μοι φίλον κέκρανται

ganz zweifellos von Anapästen zu Daktylen übergeht, und dass in Soph. Trach. 981 u. 991 durch den Personenwechsel ein gleicher Uebergang vermittelt wird. Auch für Eur. Hec. 213 ff.

τὸν ἐμὸν δὲ βίον, λώβαν λύμαν τ᾽
οὐ μετακλάομαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι
ξυντυχία κρείccων ἐκύρηcεν.

empfiehlt sich die Annahme eines gleichen Wechsels, da bei fortlaufender anapästischer Messung das System ohne Katalexis schliessen würde, und ebenso für Hec. 106 ff. u. 207 ff. Vergl. S. 236 f.

In der lateinischen Literatur ist ein ähnlicher Uebergang von daktylischen Tetrapodien zu anapästischen Dimetern bezeugt von dem Tragiker Pomponius durch Terentianus Maurus 1965 und von Leo, de Senecae tragoediis observ. crit. p. 143, nachgewiesen in Herc. Oet. 1944 ff. Aber auch in Versen von der Form ◡◡ _ ◡◡ _, _ ◡ ◡ _ _ wie

coniunx modico nupta marito
non disposito clara monili
gestat pelagi dona rubentis

haben wohl schon die Zeitgenossen des Seneca nach Analogie des Asclepiadeus in eine anapästische Dipodie und einen daktylischen Adonius zerlegt.

291. Von der 3ten Form anapästischer Dimeter erschienen auch schon den Alten alle diejenigen Varietäten anstössig, in denen der umgekehrte Anapäst die 2te Stelle der Dipodie einnahm, wie in

– –́ – ⏑́ ⏑, – ⏑́ ⏑ – –́

ἄλλη δ' ἄλλοθεν οὐρανομήκης (Aesch. Agam. 92)

– –́ ⏑ ⏑ –́, – –́ – ⏑́ ⏑

ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας (Aesch. Sept. 827)

⏑ ⏑ –́ – –́, ⏑ ⏑ –́ – ⏑́ ⏑

χθόνα σύγχορτον Συρίᾳ φεύγομεν (Aesch. Suppl. 6)

⏑ ⏑ –́ – ⏑́ ⏑, – ⏑́ ⏑ – –́

χυμένας ἐς πέδον ἄλλο προσαιτεῖν (Aesch. Coeph. 401).

Doch sind in griechischen Dramen die Beipiele auch dieser Form zu zahlreich, als dass es erlaubt wäre, dieselben mit Klotz, de num. anapaest. p. 14 u. 42, durch Emendation zu entfernen. Noch grösseren Anstoss verdienen Dimeter, in denen ein umgekehrter Anapäst einem geraden Anapäst vorangeht:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́, – ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ –́

μεταβαλλομένου δαίμονος ἀνέχου (Eur. Troad. 101)

Die wenigen Beispiele derartiger Dimeter habe ich bereits oben § 282 zusammengestellt.

292. Dem allgemeinen Gesetz des anapästischen Versbaues entsprechend hat der Dimeter mit wenigen Ausnahmen eine Cäsur nach dem 2ten Fuss. Gar keine Ausnahme von der Regel erlaubten sich die lateinischen Dichter der Kaiserzeit, wie Seneca, so dass in denselben L. Müller entgegen der handschriftlichen Ueberlieferung Monometer statt Dimeter zu schreiben vorschlug. Der christliche Dichter Synesius schrieb nicht blos im 3ten, 4ten, 10ten Hymnus Monometer, sondern behandelte auch diese Monometer geradezu als Verse, an deren Schluss syll. anceps und Hiatus nicht ausgeschlossen sind, wie im 3ten Hymnus:

"Αγε μοι, ψυχά,
ἱεροῖς ὕμνοις
ἐπιβαλλομένα
ὑλαγενέας
εὔνασον οἴστρους.

Von einer so verkehrten Composition, welche die grossen Systeme in kleine Verslein zerbröckelte, ist natürlich bei den classischen Dichtern der Hellenen keine Spur; vielmehr ist bei ihnen sogar hin und wieder in den Dimetern die Cäsur vernachlässigt, wie in

πτερύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμεναι (Aesch. Agam. 52)
μέλλει γὰρ ὁ καλλιεπὴς Ἀγάθων (Arist. Thesm. 49)

Auf der anderen Seite ist die Gliederung des Dimeter in zwei Hälften häufig noch durch Sinn, Personentheilung, Anaphora schärfer ausgeprägt, wie in

κακοφατίδα βοάν, κακομέλετον ἰάν (Aesch. Pers. 936)
φροῦδα τὰ χρήματα, φρούδη χροιή,
φρούδη ψυχή, φρούδη δ' ἐμβάς (Arist. Nub. 708 f.)
πρόσθιγέ νύν μου. ΑΝ. ψαύω καὶ δή (Soph. Oed. Col. 173)
potin ut taceas? potin ne moneas? (Plaut. Persa 175)

Vernachlässigt ist die Cäsur ausser in den 2 angeführten Versen in Aesch. Agam. 64. 75. 84. 95. 790. 793. 1341. 1557, Choeph. 340. 859, Eum. 1010, Suppl. 625, Prom. 172. 872, fr. 192, 4, Soph. Aias 146, Trach. 1276, Phil. 1470, Ant. 382, Oed. Col. 1760. 1771, El. 94. 201, Arist. Ach. 1143, Nub. 892. 947, Pac. 98. 100. 987. 1002, Av. 331. 523. 536, Vesp. 1482. 1487, Ran. 1090, Eur. Hec. 62. 98. 157. 163. 164. 170. 179. 185. 195. 196, fr. 889, 4, und überhaupt häufig in Klaganapästen, ferner in Mnesimachus fr. 4. 17. 46. 49, Lucian Tragodopod. 91. 92. 94—6, und häufig bei den altlateinischen Dichtern, wie Ennius 81. 117, Accius 532, Pacuvius 256. 350.

Im Gegensatz zu den Dimetern, deren rhythmische Gliederung mit der Satzgliederung vollständig harmonirt, stehen einige Verse, wie Trach. 981. 991

νόσον οὐ τέκνον. ΥΛ. ἀλλ' ἐπί μοι μελέῳ.
βλεφάρων θ' ὕπνον; ΥΛ. οὐ γὰρ ἔχω πῶς ἄν.

in denen der Personenwechsel und die Verscäsur auseinander fallen; ähnlich sind die Dimeter in Aristoph. Nub. 906, Thesm. 1078 gebaut; in den Wolken v. 893

ΔΙ. ἀπολεῖς σύ; τίς ὤν; ΑΔ. λόγος. ΔΙ. ἥττων γ' ὤν,

wechselt sogar zweimal die Person in demselben Dimeter, was der metrische Scholiast nicht versäumt als etwas Ungewöhnliches mit den Worten anzumerken: τὰ πρόσωπα οὐ τελείας ἔχει τὰς συζυγίας; vergl. Thesm. 1080. Auf der andern Seite ging Aeschylus Agam. 1537

ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω

so weit, einen freilich noch durch die starke Sinnpause entschuldigten Hiatus nach der ersten Dipodie zuzulassen.

Hermann nimmt neben der Cäsur nach dem 2ten noch eine andere nach der ersten Kürze des 3ten Fusses an, und Thatsache ist es, dass fast ausnahmslos da, wo die 1te Cäsur fehlt, die 2te erstrebt ist. Indess findet sich diese secundäre Cäsur nur bei Aeschylus häufig, bei Euripides kommt sie in Marschanapästen nur einmal, Iph. Aul. 390, vor. Am Schlusse des Dimeter endigt fast ausnahmslos ein Wort; widerstrebende Stellen sind schon seit Alters und wohl vom Dichter selbst durch Einsetzung eines Monometer mit der Regel in Einklang gebracht. Nur an einer Stelle der Wespen v. 752

ἵν' ὁ κῆρυξ φησί, τίς ἀψήφι-
στος; ἀνιστάσθω

lässt sich auch mit diesem Auskunftsmittel nichts erreichen.

293. Mit dem vollständigen Dimeter ist in Systemen als Schlussvers der katalektische Dimeter oder Paroemiacus

verbunden. Auch in ihm können alle Längen mit Ausnahme der letzten aufgelöst und alle Kürzen zusammengezogen werden; doch hat in der Regel der vorletzte Fuss die Form eines reinen Anapäst. Nur ausnahmsweise sind in demselben die beiden Kürzen zu einer Länge zusammengezogen, wie in

ψήφῳ πόλεως γνωςθεῖcαι (Aesch. Suppl. 8)
βέλος ἡλίθιον cκήψειεν (Aesch. Agam. 366),

und nur in lyrischen Partien findet sich die Auflösung der vorletzten Länge, nämlich in

πόδα παρθένιον ὅcιον ὁcίαc (Eur. Iph. Taur. 130)
κρόκεα πέταλα φάρεcιν ἔδρεπον (Eur. Ion 896)
ἵνα με λέχεcι μέλεαν μέλεcι (Eur. Ion 900).

Vergleiche Plautus Stichus v. 32

participant nos neque redeunt

ferner Plaut. Men. 112. 368. Pers. 599.

Eine Cäsur hat der Paroemiacus nach dem 2ten Fuss nicht, vielmehr sind in ihm ganz gewöhnlich der 2te und 3te Fuss verbunden, damit nicht durch jenen Einschnitt der Fluss des Rhythmus unmittelbar vor dem Schluss der Periode unterbrochen werde.

Prudentius, Cathem. 10 hat 4 Paroemiaci von der Form ⏗ _ ◡ ◡ _ ◡ ◡ _ ⏑̲ zu einer vierzeiligen Strophe verbunden:

Deus ignee fons animarum,
duo qui socians elementa,
vivum simul ac moribundum,
hominem, pater, effigiasti.

Grade umgekehrt hat der Bischof von Ptolemais, Synesius, seinen 5ten Hymnus in solchen Paroemiacis gedichtet, die aus lauter Längen zusammengesetzt sind:

Ὑμνῶμεν κοῦρον νύμφαc,
νύμφαc οὐ νυμφευθείcαc
ἀνδρῶν μοιραίαιc κοίταιc.

In der Aneinanderreihung mehrerer Paroemiaci sind übrigens den christlichen Sängern schon die alten Dichter vorangegangen, wie Tyrtäus in einem Marschlied

Ἄγετ', ὦ Σπάρταc εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεcθε,
δόρυ δεξιτερᾷ δ' εὐτόλμωc·

ferner Cratinus fr. 149 und Euripides im Ion 859—62, wo trefflich durch Wiederholung des katalektischen Verses das unschlüssige, immer wieder einhaltende Nachsinnen der Kreusa ausgedrückt ist. Vergleiche ausserdem

die Verse des Plautus in Pseud. 909. 910. 916—9, Cistell. II 1, 8—12, Stichus 313—18 und Terentianus v. 1811 ff.

Den Namen παροιμιακός leiteten die Grammatiker von παροιμία „Sprichwort" ab und Hephästion c. 8 führt als Sprichwörter, welche die Form eines Dimeter anap. catal. haben, an:

πότε δ' Ἄρτεμις οὐκ ἐχόρευσε;
καὶ κόρκορος ἐν λαχάνοισι.

Da aber Sprichwörter auch in anderen Rhythmen abgefasst sind, so zweifelt schon Hephästion an der Richtigkeit der Etymologie. Rossbach-Westphal II, 400 erklären daher παροιμιακόν mit Marschrhythmus und leiten das Wort von οἶμος „Weg" her. Richtiger wird man an οἴμη Liedweise denken und in παροιμιακόν den beruhigenden Charakter unseres Rhythmus, ähnlich wie in παρειπεῖν, παραμύθιον, ausgedrückt finden.

294. Der Monometer steht vereinzelt bei den Dramatikern zwischen Dimetern und duldet gleichfalls die Auflösung seiner beiden Längen und die Zusammenziehung seiner Kürzen. Synesius hat denselben, wie ich schon oben § 292 bemerkt, κατὰ στίχον gebraucht; bei Plautus im Eingang des Stichus findet er sich in einem anapästischen Lied mit der katalektischen Tripodie verbunden.

Die anapästischen Systeme.

295. Anapästische Dimeter und Monometer hatten bei den Dramatikern keine selbständige Stellung, sondern bildeten stets die Glieder eines σύστημα ἐξ ὁμοίων. Innerhalb desselben war also nach den allgemeinen Gesetzen des Versbaues der Hiatus und die syll. anc. ausgeschlossen, und konnte die schliessende Länge der einzelnen Glieder in zwei Kürzen aufgelöst werden. Die alten Grammatiker fassten daher das Ganze als eine Periode, die sie nach der Anzahl der Dipodien und Kola benannten. So nennt Heliodor das Chorikon in den Rittern 498—502

ἀλλ' ἴθι χαίρων καὶ πράξειας
κατὰ νοῦν τὸν ἐμόν, καί σε φυλάττοι
Ζεὺς ἀγοραῖος, καὶ νικήσας
αὖθις ἐκεῖθεν πάλιν ὡς ἡμᾶς
ἔλθοις στεφάνοις κατάπαστος

eine περίοδος δεκάμετρος πεντάκωλος, und sagt Victorinus II 3, 21 von dem anapaesticum melos des Accius

inclyte, parva praedite patria,
nomine celebri claroque potens
pectore Achivis classibus auctor,

periodus circa sex versatur dipodias. Der erste, der unter den neueren Philologen wieder jene Gesetze des Baues anapästischer Systeme erkannt und darnach die Fehler in den Anapästen neulateinischer Dichter nachgewiesen hat, war Bentley in seiner berühmten Epistola ad Millium.

296. In der Regel schliessen die anapästischen Systeme mit einem Paroemiacus, der zugleich durch seinen thetischen Ausgang dem Rhythmus einen schönen Abschluss gibt und der Stimme des Vortragenden eine längere emmetrische Pause gewährt. Da eine solche emmetrische Pause in einem Marschlied, besonders beim Einzug eines ganzen Chors, in bestimmten, nicht allzulangen Zwischenräumen wiederkehren muss, so zerfallen damit die grösseren anapästischen Mele in mehrere kleinere Systeme oder Perioden. Diese einzelnen Perioden sind meist von ungleicher Grösse, was darauf hinweist, dass dieselben einfach recitirt, nicht nach einer bestimmten wiederkehrenden Melodie gesungen wurden. Gewöhnlich besteht eine anapästische Periode aus 4—6 Dimetern, aber es kommen auch grössere Perioden vor, die desshalb, weil sie den Vortragenden nicht zu Athem kommen liessen, von den Grammatikern πνίγη genannt wurden. So dichtete Aristophanes ein System von 27 und 30 Doppelfüssen in den Parabasen der Vögel V. 814—29 und der Thesmophoriazusen V. 814—29.

In den Einzugsanapästen des Chors lässt sich die Zahl der Systeme mit 3 theilen; so hat die Parodos in Sophokles Aias 2 >< 3, in Aeschylus Schutzflehenden, Persern und vielleicht auch Agamemnon 3 >< 3 Systeme. Auf der anderen Seite liegen 2 oder 3 Systeme im Auszugslied der Choephoren und 2 + 2 + 2 Systeme in der Exodos der Sieben gegen Theben vor. Dieses scheint darauf hinzuweisen, wie bereits O. Müller im Commentar zu den Eumeniden S. 88 erkannt hat, dass die einzelnen Perioden grösserer anapästischer Lieder von den einzelnen Abtheilungen des Chors, oder vielmehr von deren Führern vorgetragen wurden. In der Parodos der Troades zeigt der Sinn zur Evidenz, dass die ersten Anapäste v. 153—67 von einem andern als die zweiten v. 176—88 gesprochen wurden. Näheres enthält meine Abhandlung, die Theilung des Chors im attischen Drama, in Abhdl. d. bay. Ak. t. XIV p. 184—98.

297. Die einzelnen Absätze innerhalb eines grösseren anapästischen Liedes deutete der Dichter am einfachsten dadurch an, dass er jede einzelne Gruppe mit einem Paroemiacus schloss. Aber schon bei Aeschylus fehlt hin und wieder selbst am Schlusse einer längeren anapästischen Rede der abschliessende Paroemiacus (s. Aesch. Pers. 930. 934. 942. 973, Soph. Ant. 936, Oed. C.

1776, Arist. Av. 1400, Lys. 483) und nicht selten folgt bei den Dramatikern eine weit grössere Anzahl akatalektischer Dimeter ohne Unterbrechung aufeinander, als schicklich zu éiner Periode vereinigt werden können. Oefters indess ist in solchen Systemen, wie in Aesch. Prom. 292, Eur. Troad. 111, Hipp. 185, durch einen mit einer starken Interpunction abschliessenden Monometer eine Unterabtheilung innerhalb des Systems bezeichnet, die möglicher Weise beim Recitiren durch eine grössere einen ganzen Doppelfuss ausfüllende Pause ausgedrückt wurde.

298. Aus den übergrossen, die Kraft der Lungen allzusehr in Anspruch nehmenden Systemen entstanden allmählich anapästische Lieder, in denen die Zusammenfassung der Theile zu einem Ganzen gelockert war und die einzelnen Kola eine selbständige Stellung hatten. Die grösste Periode der Art ist uns in einem Fragment (3) des Komikers Mnesimachus erhalten, welche nicht weniger als 53 Dimeter und 8 Monometer umfasst; die nächst grösste steht in den Wolken v. 889—948, welche aus 116 Metren besteht. So lange anapästische Systeme waren im Marschlied nicht denkbar, sie finden sich auch nur in Monologen und Zwiegesprächen. Hier aber näherten sich die einzelnen Dimeter der Geltung von Versen, indem jeder derselben mit einer wenn auch nur kleinen Pause abschloss. In Folge dessen erlaubte sich Aristophanes weit seltener mehr die Auflösung der schliessenden Länge eines Dimeters, und gestatteten sich alle Dramatiker hin und wieder am Schlusse der Dimeter die Freiheiten der syll. anc. und des Hiatus, wenn mit dem Kolon auch der Sinn schloss und die Person wechselte, wie in

OI. θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ;
AN. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾷν,
εἴκοντας ἃ δεῖ κοὐκ ἀπιθοῦντας.
OI. πρόσθιγέ νύν μου. AN. ψαύω καὶ δή.
OI. ὦ ξεῖνοι κ. τ. λ. (Oed. Col. 170—4)
ἔσται τι νέον,
ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς (Hec. 83)

ebenso in Aesch. Pers. 930, Soph. Oed. Col. 143. 188. 1757, Ant. 932. Aias 169 (?). Eur. El. 1333. Med. 1396. Iph. Taur. 125. Rhes. 78. 561, Arist. Nub. 892, Varius bei Ribbek Trag. Rom.[2] p. 229. Von da war es nur ein kleiner Sprung zu der Compositionsweise des Tragikers Seneca, der die einzelnen anapästischen

Dimeter geradezu als Verse behandelte und von jambischen Trimetern nur dadurch unterschied, dass er sich nur sehr selten und nur am Schlusse die Freiheiten des Hiatus und der syll. anc. im Versausgang gestattete; s. Leo in den Prolegomena seiner Ausgabe p. 98 ff.

Ohne merkliche Pause kann keine menschliche Stimme eine grössere Anzahl von anapästischen Dimetern nach einander lesen. Wie viel wir in dieser Beziehung griechischen Lungen zumuthen dürfen, ersieht man aus den anapästischen Systemen in den Parabasen, die bekanntlich πνίγη hiessen, weil sie, ohne Pause gesungen (ἀπνευστὶ ᾀδόμενον Pollux IV 112), den Athem beengten; vergl. Demetrius de interpr. 1: μακρὸς ἂν εἴη ὁ λόγος καὶ ἄπειρος καὶ ἀτεχνῶς πνίγων τὸν λέγοντα. Dieselben haben nun in den einzelnen Stücken des Aristophanes folgende Ausdehnung, in den Acharnern v. 659—664 von 12, in den Rittern v. 347—350 von 7, in den Wespen v. 1051—59 von 18, in dem Frieden v. 765—774 von 20, in den Vögeln v. 725—736 von 27, in den Thesmophoriazusen v. 814—829 von 30 Doppelfüssen. Damit scheinen wir auf eine sehr bedeutende Kraft griechischer Lungen hingewiesen zu werden; aber die drei letzten Systeme bestehen aus mehreren, mit starken Interpunctionen abschliessenden Sätzen, an deren Schluss vielleicht grössere, wenn auch im Versmass nicht ausgedrückte Pausen eingelegt wurden.

An den meisten der Stellen, wo eine syll. anceps oder ein Hiatus am Schlusse eines Monometer oder Dimeter zugelassen ist, wechselt mit dem Kolon zugleich die Person. Aber auch ausserhalb der Wechselgesänge findet sich innerhalb des Systems durch die blosse Interpunction eine syll. anceps entschuldigt in Pers. 18, Sept. 824, Alc. 78, Hec. 83, Hippol. 1372. 1376, Ion 167, Iph. Taur. 125, und selbst ein Hiatus Agam. 794, Thesm. 776. 1065, Vesp. 1010. 1537. Andere Stellen, wie Eum. 314, Aias 169, Agam. 1521 zähle ich nicht mit, da hier der Anstoss durch glückliche Emendation entfernt ist; vielleicht ist auch Agam. 794 mit R. Klotz, de num. anapaest. p. 9, der Ausfall eines Paroemiacus anzunehmen und so der anstössige Hiatus zu entfernen.

299. Eine strittige und nicht unwichtige Frage bei der Analyse anapästischer Systeme dreht sich um die Stellung der Monometer. Die alten Grammatiker nannten sie κῶλα παρατέλευτα, weil sie in der Regel vor dem Schlusskolon stunden. Aber sie stehen durchaus nicht immer an vorletzter Stelle; sie stehen fast ebenso häufig mitten in dem Systeme; ja es kommen in einem System auch zwei und mehrere Monometer vor, und zwar nicht blos, wo mehrere angenommen werden müssen, um nicht einen Dimeter mitten in einem Worte schliessen zu lassen, sondern auch da, wo keine derartige äussere Nöthigung vorliegt, wie z. B. im Prometh. 1071

ἀλλ' οὖν μέμνησθ' ἁγὼ προλέγω·

μηδὲ πρὸς ἄτης θηραθεῖσαι
μέμψησθε τύχην.
μηδέ ποτ' εἴπηθ', ὡς Ζεὺς ὑμᾶς
εἰς ἀπρόοπτον πῆμ' εἰσέβαλεν·
μὴ δῆτ', αὐταὶ δ' ὑμᾶς αὐτάς.
εἰδυῖαι γὰρ κοὐκ ἐξαίφνης,
οὐδὲ λαθραίως,
εἰς ἀπέραντον δίκτυον ἄτης
ἐμπλεχθήσεσθ' ὑπ' ἀνοίας.

Hier wie in den meisten anderen Stellen, in denen ein Monometer mitten im Systeme steht, lässt sich die Absicht des Dichters erkennen, durch den Monometer den Schluss des Satzes besser hervorzuheben. Diese Art der Composition hat der römische Tragiker Seneca noch weiter geführt, indem er geradezu den Monometer statt den Paroemiacus zum Abschluss der Abschnitte in seinen anapästischen Canticis gebrauchte.

Das bezeichnete Princip ist gut in dem Cod. Mediceus des Aeschylus durchgeführt, und die neueren Herausgeber haben sehr Unrecht gethan, diese gute Ueberlieferung, die vielleicht auf den Dichter selbst zurückgeht, durch Tilgung und Versetzung der Monometer an vielen Stellen (Eum. 989. 994. Prometh. 140. 142. 153. 157. 1073. 1077. Suppl. 10) zu verwischen. Hingegen haben bei den andern Dramatikern die Abschreiber vielfach der Raumersparniss halber zwei Monometer zusammengezogen, oder der Schablone zu Lieb den Monometer aus seiner ursprünglichen Stellung vor das Schlusskolon als παρατέλευτον gesetzt. Ein belehrendes Zeugniss dieser Neuerung der Grammatiker haben wir in den Wolken v. 889—948, wo man aus den verderbten Zahlen der metrischen Scholien doch immer noch so viel ersehen kann, dass Heliodor mehr Kola vor sich hatte, als die Byzantiner. Hier also ist es erlaubt und zum Theil nothwendig den Monometer aus seiner nichtssagenden Stelle vor dem Paroemiacus an denjenigen Ort zu rücken, wo mit ihm ein Satz abschliesst, und statt éines je nach den Umständen mehrere Monometer anzunehmen; vgl. Av. 214. 219. 733. Eq. 505. Nub. 1022.

In den Handschriften ist ganz gewöhnlich der Monometer nicht in eine neue Zeile geschrieben, sondern von dem vorausgehenden Dimeter nur durch ein grösseres Spatium getrennt. Indem nun die Abschreiber unter Vernachlässigung des trennenden Zwischenraumes die beiden Kola verbanden, entstand der anapästische Trimeter; derselbe findet sich hin und wieder in den Handschriften, wie in Arist. Vesp. 879 f. Ran. 375 = 380 (s. schol. z. St.), Eurip. Med. 149. Plautus Pseud. 931. Most. 858 ff. (s. meine metrischen Bemerkungen zu den Cantica des Plautus S. 43), Accius bei Victorinus II 3, 22.

300. Unter den neueren Metrikern haben Westphal, Weil, Buchholtz, H. Schmidt in den Marschanapästen dem unter Dimetern eingestreuten Monometer durch Annahme langsameren Tempos

oder gedehnter Pausen die Geltung eines 16zeitigen Kolon zuweisen wollen. Diese Hypothese ist offenbar unzulässig an denjenigen Stellen, wo der Monometer eng mit dem Dimeter zusammenhängt; sie ist aber auch sonst, wie ich in meiner Besprechung der Metrik Westphals in Jahrb. f. Phil. 1869 S. 378 dargethan habe, wenig gesichert, weil man in einem solchen Fall öfters die Zulassung einer syll. anceps und eines Hiatus am Schlusse des Monometers erwarten müsste. Wenn H. Schmidt dagegen die syll. anceps in der Hec. 83

ἔσται τι νέον,
ἥξει τι μέλος γοερὸν γοεραῖς

geltend gemacht hat, so ist diese éine Stelle nicht entscheidend, da die Dramatiker, wie ich oben nachgewiesen, einigemal auch nach einem Dimeter jene Freiheit sich erlaubt haben. Gleichwohl scheint es, dass die Dichter einige Mal zwei anapästische Systeme respondiren liessen, von denen das eine einen Dimeter, das andere einen Monometer an der entsprechenden Stelle hatte. Dimeter und Monometer respondiren auf solche Weise in Aesch. Prometh. 1041 ∾ 1081, Sept. 1055 ∾ 1062, Arist. Av. 611 ∾ 623, Soph. Aias 206 ∾ 219, El. 101 ∾ 120, Trach. 1261 ∾ 1272, vielleicht auch in Ant. 112 ∾ 129, Eur. Rhes. 1 ∾ 7; vgl. Wecklein, Studien zu Aeschylus S. 70.

301. Ihre Anwendung fanden anapästische Systeme vorzüglich in den Einzugsliedern (πάροδοι u. ἐπιπάροδοι) der Tragödie, indem der Chor, in Rotten geordnet, im feierlichen Schritt unter Begleitung einer Flöte in die Orchestra einzog, um nach mehreren Schwenkungen im weiten Halbrund der Orchestra auf seinem Standpunkt, der Thymelē, zum Gesang und Tanz sich aufzustellen. Dem entsprechend hat Aeschylus die Parodos meistens so gebaut, dass er ein grosses aus mehreren Perioden bestehendes anapästisches Gedicht vorausschickte und dann melische in Strophen geordnete Partien folgen liess, so in den Schutzflehenden, den Persern, und im 1ten Stück der Orestie. Diese einfache Form der Parodos ist auch noch von Sophokles in dem ältesten der uns erhaltenen Stücke, im Aias, eingehalten.

Der älteren Form der Parodos nähert sich am meisten jene, in der melische Strophen des Chors und anapästische Systeme mit einander abwechseln. Die anapästischen Systeme, welche entweder von dem Koryphaios oder einem Schauspieler der Bühne vorgetragen wurden, sind dabei von der strophischen Gliederung

der melischen Partien insoweit angezogen, als auch sie meistens durch die gleiche Anzahl der Kola als Systeme und Antisysteme sich entsprechen. Diese Form der Parodos liegt vor in Aeschylus Prometheus, Sophokles Antigone u. Philoktet.

Am beliebtesten aber waren in der jüngeren Zeit jene Parodoi, in denen kommatische Anapäste, d. i. Anapäste, welche von verschiedenen Personen vorgetragen wurden, mit einander wechselten oder mit melischen, theils vom Chor, theils von einem Schauspieler gesungenen Partien in zwangloser Weise verbunden waren. Dem ersten Auftreten des Chors konnten hier schon längere anapästische Lieder der Bühnenpersonen vorausgehen, und so erklärt es sich, wenn in der Iphigenia von Aulis der mit Vers 117 beginnenden Parodos ausser dem jambischen Prolog auch noch Einzugsanapäste der Schauspieler v. 1—48 vorausgeschickt sind.

Die letzte Form der Parodos konnte auch auf die römische Bühne übergehen, bestimmt wissen wir, dass Ennius in seiner Iphigenia (fr. 1) den anapästischen Eingang der euripideischen Iphigenia in Aulis mit Anapästen wiedergegeben hat, und dass Accius seinen Philoktet mit anapästischen Dimetern beginnen liess (s. Ribbeck, die röm. Tragödie S. 378); ausserdem scheinen die Phinidai (fr. 1) und der Eurysaces (fr. 1) des Accius, sowie die Periboia (fr. 1) des Pacuvius anapästische Eingangslieder gehabt zu haben.

302. Wie für den Einzug so eigneten sich Anapäste auch vortrefflich für den Auszug (ἔξοδος) des tragischen Chors. Da aber hier der Chor in gerader Linie, nicht in mannigfachen Schwenkungen die Thymele verliess und das von Mitleid und Furcht erschütterte Gemüth der Zuschauer keinen langen Betrachtungen mehr Raum gab, so beschränkten sich entweder die Auszugsanapästen des Chors auf ein einziges kurzes System, wie in Sophokles Antigone und Elektra und in den meisten Stücken des Euripides, oder es verband sich der Chorführer mit den Personen der Bühne zu einem grösseren anapästischen Wechselgesang, wie in Aeschylus Prometheus und Sieben gegen Theben, in Sophokles Aias, Trachinierinnen, Philoktet, Oedipus auf Kolonos, und in Euripides Medea, Elektra, Orestes und Bakchen.

303. Mit diesen vom einziehenden und abziehenden Chor vorgetragenen Anapästen sind am meisten die anapästischen Systeme verwandt, mit denen das Eintreten neuer Personen angekündigt wird, oder unter deren Rhythmus neu eintretende

Schauspieler erscheinen, wie in Aesch. Agam. 782, Pers. 150, Prometh. 286, Soph. Antig. 155. 375. 526. 626. 1257, Philoct. 1409, Oed. R. 1297, Eur. Alc. 29. 861, Hipp. 171. 1283. 1342, Andr. 494. 1166. 1226, Troad. 230. 568. 1118. 1256, Phoen. 1480, Orest. 348. 1013, Suppl. 794. 980, El. 987. 1233, Iph. T. 456. Ebenso wird das Abtreten von Schauspielern am Schlusse eines Aktes mit anapästischen Systemen begleitet in Aesch. Agam. 1331, Choeph. 719. 855, Pers. 532. 623, Suppl. 966, Prom. 877, Soph. Aias 1163, Ant. 929, Eur. Med. 759, Troad. 777. 1251, Andr. 515, Iph. Aul. 1276, Alc. 741, Suppl. 1113, Heracl. 288, Herc. fur. 441. Damit bringe ich noch einen andern Gebrauch von anapästischen Systemen in Verbindung, durch die ein Gebet, ein Gesang, ein Tanz oder eine sonstige Bewegung eingeleitet wird, wie in Agam. 355—66, Choeph. 306—314, Eum. 307—320, Sept. 822—31, Suppl. 625—9, Pers. 140—9, Aias 1163—7. Eine ganz singuläre Stellung haben die Anapäste in Eur. Med. 1081—1115, wo die 4 anapästischen Systeme ganz die Stellung eines aus 2 Strophenpaaren bestehenden Stasimon einnehmen.

304. Eine weit seltenere Anwendung fanden anapästische Systeme in der Komödie, insbesondere passte der gravitätische Paradeschritt der achtzeitigen Anapäste schlecht zur Ausgelassenheit des komischen Chors. Daher pflegte dieser vielmehr unter dem Takte sechszeitiger Trochäen oder gedrängter Päonen in die Orchestra zu ziehen und die Orchestra zu verlassen. Nur in den Thesmophoriazusen besteht die Exodos in einem anapästischen System, und in den Fröschen geht den Schlussdaktylen des Chors ein anapästischer Wechselgesang voraus. Doch wird öfter die Schwenkung des Chors bei der Parabase mit einem anapästischen System eingeleitet (Arist. Ach. 1143, Equ. 498, Nub. 510, Vesp. 1009, Thesm. 776), und sind auch sonst, wie in den Thesmoph. 39 u. 949 (vgl. Av. 209, Thesm. 776, Ran. 372, Ach. 1143) Anapäste als Einleitung einem nachfolgenden Liede vorausgeschickt.

Eine andere für die Komödie charakteristische Anwendung fanden anapästische Systeme am Schlusse von anapästischen Tetrametern; namentlich ging in der Parabase der Chor regelmässig von den speciell ἀνάπαιστοι genannten Tetrametern zu einem anapästischen System über, welches wegen seiner die Lunge anstrengenden Länge den Namen μακρόν oder πνῖγος hatte. Aber auch sonst finden sich solche Systeme nach anapästischen Tetrametern, wie Nub. 1009, Av. 523, Vesp. 619, Ran. 1077. Am Schlusse

scheint hier der Chor oder Chorführer noch einmal seine ganze Kraft zusammengenommen und mit angestrengtem Athem die anapästische Partie zu Ende geführt zu haben.

Mit diesen anapästischen Systemen der griechischen Komödie sind die anapästischen Verse bei Plautus zu vergleichen, welche das Auf- oder Abtreten der Schauspieler begleiten, in Persa V 2, Pseud. II 1 u. II 2, Trin. 840, Stich. 308.

305. Die Marschanapäste des Dramas sind aller Wahrscheinlichkeit nach aus den alten Processionsliedern (προcόδια) hervorgegangen. Da nun die Dramatiker fast alle Gattungen der lyrischen Poesie herübergenommen und für ihre Zwecke verwerthet haben, so ist von vornherein zu erwarten, dass sich auch von diesen heiligen Anapästen Anklänge im Drama finden. Es gehören aber zunächst hieher die bereits erwähnten Einleitungsanapäste, wie wenn in den Thesm. v. 39 ff. der Diener des Agathon mit den Versen

εὔφημος πᾶc ἔcτω λαόc,
cτόμα cυγκλείcαc· ἐπιδημεῖ γὰρ
θίαcοc Μουcῶν ἔνδον μελάθρων
τῶν δεcποcύνων μελοποιῶν

zur weihevollen Musenfeier auffordert. Denn auch in jenen Prosodien wird zuerst der Vorsänger (ἐξάρχων) des dem Altar oder dem Tempel sich nähernden Chors zum heiligen Schweigen und frommen Gebet aufgefordert haben, und dann erst das eigentliche Lied gefolgt sein, welches der Chor stehend oder tanzend beim Opfer sang. Aber auch die feierlichen Gebete und Anrufungen selbst sind häufig von den Dramatikern in anapästischen Systemen verfasst, wie in Aesch. Agam. 355—66, Choeph. 719—21, Arist. Pac. 974—1015, Vesp. 875—84.

306. Weit häufiger aber haben Anapäste ihre Stelle in Klageliedern, die indess vielfach, wie in Soph. El. 86 ff. Eur. Troad. 88 ff. Hec. 59 ff. Aesch. Sept. 1039 ff., zugleich die Stelle der Parodos oder Exodos vertreten. Die meisten Klaganapäste werden im Wechselgesang von verschiedenen Personen gesungen und entfernen sich im Dialekt wie im Rhythmus von der strengen einfachen Form der Systeme. Das zeigt sich besonders in den ungewöhnlichen Dehnungen oder der Häufung katalektischer Formen des Monometer und Dimeter, theilweise auch in der Beimischung alloiometrischer Reihen. Auf einzelne Formen dieser Klaganapäste werde ich daher im letzten Kapitel dieses Abschnittes nochmals zurückkommen müssen.

In ergötzlichster Weise parodirt hat Aristophanes jene Klaganapäste in dem Ach und Weh des von Wanzen geplagten Strepsiades, Wolken 711—22, und in den Jammerrufen des in Liebesnöthen steckenden Kinesias, Lys. 954—79.

Auch in die römische Tragödie gingen diese Klaganapäste der griechischen über; denn aus solchen Partien stammen die Fragmente anapästischer Systeme in Ennius Androm. 9, Pacuvius Niptra 9, Accius Amph. 1, Philoct. 19, Stasiastai 1 u. 2. Zur Vergleichung bieten sich auch die Schmerzensanapäste des Dordalus in Plaut. Pers. 778 ff.

307. Strophische Responsion scheint den anapästischen Systemen von Hause aus fremd gewesen zu sein und kann namentlich in den Einzugsliedern schon desshalb nicht erwartet werden, weil hier der Chor beim Vortrag der Anapäste sich weder in Halbchöre theilte noch in zurücklaufenden Linien bewegte. Eher sollte man dieselbe in den Klaganapästen und namentlich in der Umgebung eigentlicher Mele erwarten; in der That finden sich hier Systeme, welche sich, wenn auch nicht in der Form der Füsse, so doch in der gleichen Anzahl der Metra entsprechen, wie in Aesch. Sept. 1066—71 = 1072—7, Prometh. 136—142 = 152—158, Agam. 1455 ff., Choeph. 336—40 = 395—99, Eum. 927—33 = 949—55, 968—75 = 988—95, 934—7 = 1010—13, Soph. Ant. 929—32 = 933—36, Trach. 978—82 = 988—92, El. 86—102 = 103—120, Phil. 1452—60 = 1461—68, Eur. Hipp. 177—81 = 182—6, Med. 1090—97 = 1098—1104, Andr. 515—23 = 537—44, Troad. 197—213 = 214—29, Arist. Av. 523—38 = 611—26. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass an anderen Stellen, wo man nicht minder eine genaue Responsion erwarten sollte, dieselbe sich nicht ergeben will, wie in Soph. Aias 233—44 ∾ 257—62, Phil. 144—9 ∾ 159—68, Oed. Col. 138—48 ∾ 170—7, Trach. 1259—63 ∾ 1264—9, Eur. Troad. 782—9 ∾ 790—8, Alc. 93—8 ∾ 104—112. Die Frage hat, so weit sie Aeschylus und Sophokles betrifft, mit besonnenem Urtheil behandelt R. Niebelding, de anapaestorum apud Aeschylum et Sophoclem ratione antisystematica. Berol. 1867. Vergleiche überdiess oben § 300.

Der anapästische Tetrameter.

308. Der **katalektische Tetrameter** ist gewissermassen das kleinste anapästische System, das aus einem vollständigen Dimeter und einem Paroemiacus besteht:

⏔ _́ ⏔ _ ⏔ _́ ⏔ _ | ⏔ _́ ⏔ _ ⏑⏑ _́ _

ὅτ᾽ ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ ϲωφροϲύνη νενόμιϲτο.
ταῦτα ποιήϲαϲ πολλῶν ἀγαθῶν αἴτιοϲ ὑμῖν γεγένηται.
χαίρετε δαίμονεϲ οἳ Λεβάδειαν Βοιώτιον οὖθαρ ἀρούρηϲ.
ἐν τῷ κοινῷ τοὺϲ μὲν ϲτρεβλῶν, τοὺϲ δ᾽ ἄγχων, τοὺϲ δὲ μεταιτῶν.

Im allgemeinen erleidet demnach auch der Tetrameter die gleichen Auflösungen und Zusammenziehungen, die wir in den Systemen vorfanden; selbst die letzte Länge des 1ten Kolon ist einigemal aufgelöst, wie in Aristoph. Nub. 326

ὡϲ οὐ καθορῶ. παρὰ τὴν εἴϲοδον. ἤδη νυνὶ μόλιϲ οὕτωϲ.

ebenso in Arist. Vesp. 350. 397 und nach den Handschriften in Plaut. Curc. 96, Stich. 31; vergl. Trin. 828, Aul. IV 9, 3, Pers. 174, Poen. V 4, 11. Doch haben die Dichter im Gebrauch der Freiheiten der Auflösung und Zusammenziehung sich im Tetrameter engere Schranken gezogen wie in den Systemen. Insbesondere hat der Ausgang des Verses bei den griechischen Komikern mit zwei von Hephästion c. 8 aus dem Selinuntier Aristoxenus und den Ὀδυϲϲεῖϲ des Cratinus angeführten Ausnahmen stets die Form _ ⏑⏑ _ _ und gleicht somit ganz dem Schluss des daktylischen Hexameters. Von den Dichtern der Embaterien ward jedoch der Spondeus im vorletzten Fuss nicht gemieden, wie in dem Mustervers

ἄγετ᾽, ὦ Σπάρταϲ ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεοϲ κίναϲιν,

wesshalb diese Form des Tetrameters von einigen Λακωνικόν genannt wurde; siehe Heph. c. 8 u. vergl. Plotius p. 533, Victorinus III 5. Weiter noch gingen die lateinischen Komiker, die nicht blos die Kürzen des vorletzten Fusses häufig zusammenzogen, sondern auch dessen Länge auflösten, wie Plautus im Pseudulus v. 910

pol ego ínterii, homo si íllic abit neque quód volui hodie effíciam.

Freilich verloren damit die plautinischen Verse ganz jenen leicht beschwingten Rhythmus, der die aristophanischen Tetrameter zu einem der melodischsten Metra des Alterthums macht.

Plotius p. 532, 25 benennt mit dem Beinamen Archigenium diejenige Form des akatalektischen Tetrameters, die aus lauter reinen Anapästen besteht. Mir ist weder ein akatalektischer noch katalektischer Tetrameter der Art kekannt, da die Dichter, um eine allzurollende Geschwindigkeit zu vermeiden, wenigstens einmal die Kürzen der Thesis in eine Länge zusammenzuziehen liebten.

Aus dem gleichen Grunde findet sich im Tetrameter bei den Griechen nirgends die Auflösung eines Anapäst in einen Proceleusmaticus ⏑⏑ ⏑́⏑; der einzige entgegenstehende Fuss προcέχετε in Vesp. 1015 u. Av. 688 ist durch die Emendation πρόcχετε entfernt. Auch die Verbindung eines Daktylus und Anapäst _ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ _ findet sich nur in Arist. Vesp. 397 und da nur in der Commissur der beiden Glieder des Verses

αὐτὸν δήcαc, ὦ μιαρώτατε, τί ποιεῖc; οὐ μὴ καταβήcει;

Vergleiche oben § 282 u. 291.

Die lateinischen Dichter haben nicht mit gleicher Sorgfalt die Häufung der Kürzen vermieden, und sich selbst die Vertretung eines Anapäst durch einen Proceleusmaticus ⏑⏑ ⏑́⏑ erlaubt; so haben die Handschriften im Pseudulus v. 168, wo schon der Inhalt auf anapästischen, nicht trochäischen Rhythmus hinweist:

intro abíte, atque haec cito célerate: ne móra quae sit, cocus quóm veniat.

ebenso im Miles v. 1011 u. 1016

erit ét tibi exoptatum óbtinget: bonum habe ánimum, ne formída.
cedo sígnum, si harunc Bácchārum es. amat múlier quaedam quéndam.

vergl. Cas. III 5, 10 und den Vers bei Censorinus p. 614, 6

oré beato lumíne volitans, qui pér caelum candídus equitas.

309. Nach den Gesetzen der anapästischen Systeme sollte nach dem 2ten Fuss des Tetrameters in der Regel, und nach dem 4ten durchweg ein Wort enden. Thatsächlich aber findet sich selbst die Hauptcäsur, wenn auch nur wenige Mal, vernachlässigt, wie in Aristoph. Nub. 988, Plautus Curc. I 2, 51:

cὺ δὲ τοὺc νῦν εὐθὺc ἐν ἱματίοιcι διδάcκειc ἐντετελύχθαι.
qui me ín terra aeque fórtunatus erít, si illa ad me bítet.

ebenso Vesp. 568, Av. 600, Callias fr. 3, Plaut. Persa 779, Pseud. 593; durch leichte Umstellung ist die Cäsur hergestellt in Aristoph. Ach. 645 und Plato fr. 145, 4.

Mit der Cäsur nach dem 4ten Fuss verband Plautus im Pseudulus 233 u. Mil. 1055

iam díu ego huic et mi hic béne volumus et amícitiast antíqua,
expróme benignum ex te íngenium urbícape occisor régum

die Freiheiten des Versschlusses, Hiatus und zweifelhafte Sylbe. Die gleichen Freiheiten hat sich noch unbedenklicher Plautus in akatalektischen Tetrametern gestattet, wie in Cist. II 1, 7. IV

2, 20, Casina II 3, 10, Curc. 138, Pseud. 183. 597. 948, Menaech. 354, Persa 176. 177. 785. 789, Poen. V 4, 4. Um so auffälliger ist es, dass derselbe Plautus sich auf der anderen Seite in Pseud. 593 (s. Müller, Plaut. Pros. 121) 911. 1320 u. o. Elision in der Cäsur, und sogar vollständige Vernachlässigung der Cäsur in Pers. 779 u. Cist. I 2, 51 (s. Müller, Pl. Pros. 49) erlaubt hat. In Pseudulus v. 602 f. sind zweifelsohne die wiederholten Anstösse, welche die Anapäste bei Fleckeisen und Lorenz bieten, mit Ritschl durch trochäische Messung fern zu halten.

Eingehend hat über die feineren Gesetze im Bau des anapästischen Tetrameters Porson zur Hecuba p. XLIX—LXI gehandelt; jedoch geht er zu weit, wenn er durch Conjectur alle Verstösse gegen die Cäsur nach dem 1ten Kolon und alle Auflösungen der Hebung des 4ten Fusses zu entfernen sucht. Mit Recht hat der scharfsinnige Engländer auch an den 3 Versen Nub. 371, Ran. 1058, Ach. 636, in welchen das 1te Kolon mit dem Artikel oder einer Präposition endigt, Anstoss genommen und dieselben so verbessert, wie sie jetzt allgemein gelesen werden. Die Beispiele, wo nach dem 2ten Fuss kein Wort schliesst, sind zu häufig, als dass selbst Porson die Verse, in denen diese kleinere Cäsur vernachlässigt ist, zu ändern wagte. Hingegen hat er die richtige Beobachtung gemacht, dass die griechischen Dichter es vermieden, dann, wenn sie den 2ten Fuss durch eine daktylische Wortform und den 3ten durch eine spondeische ausdrückten, mit der letzten Sylbe des Daktylus ein jambisches oder bacchiisches Wort beginnen zu lassen; er besserte daher den Vers in den Rittern 508

ἠνάγκαζεν ἔπη λέξοντας πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι

durch die vom Cod. Ravennas bestätigte Umstellung λέξοντας ἔπη, und ähnlich die Verse in Eccles. 514 u. Eq. 787.

310. Der Gebrauch der anapästischen Tetrameter beruht wesentlich auf den gleichen Motiven wie der der anapästischen Systeme. Auch der anapästische Tetrameter war von Hause aus ein Marschrhythmus; als solchen treffen wir ihn in den Embaterien der Lacedämonier und in den Anapästen der Komödie, welche den Einzug und Abzug des Chors oder eines Schauspielers einleiten und begleiten, wie in Nub. 263 ff. 1510, Lysistr. 1072 f., Plutus 1208 f. Auch in der Parabase begleiteten die Anapäste die Schwenkung des Chors; besonders schön aber tritt uns der Gebrauch der anapästischen Tetrameter als Marschrhythmus in den Fröschen des Aristophanes v. 354—71 entgegen, wo der Chor der Mysten in feierlicher Procession einzieht, während der Chorführer, als Hierophant verkleidet, die Anapäste spricht:

εὐφημεῖν χρὴ κἀξίστασθαι τοῖς ἡμετέροισι χοροῖσιν,

ὅcτιc ἄπειροc τοιῶνδε λόγων ἢ γνώμῃ μὴ καθαρεύει,
ἢ γενναίων ὄργια Μουcῶν μήτ' εἶδεν μήτ' ἐχόρευcεν. κ. τ. λ.

Die alten Embaterien begleiteten nicht blos den Marsch, sie feuerten auch zum Streite an und führten mitten in den Kampf hinein; vergl. Cicero Tuscul. disp. II 16, 37: Spartiatarum procedit agmen ad tibiam, nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio. Daher kommt es, dass Aristophanes so gern die Choreuten zum Gesang und die Schauspieler zum Handeln, wenn auch nur zum Handeln mit der Zunge, durch zwei vom Koryphaios gesprochene anapästische Tetrameter auffordert, wie in Nub. 476:

ἀλλ' ἐγχείρει τὸν πρεcβύτην ὅτι περ μέλλειc προδιδάcκειν,
καὶ διακίνει τὸν νοῦν αὐτοῦ καὶ τῆc γνώμηc ἀποπειρῶ.

Vergl. Nub. 959, Eq. 761, Vesp. 346. 379. 546. 649, Ran. 1004. Lys. 581, Thesm. 947, Plut. 487. Ueberall geschieht hier die Aufforderung, wie schon Heliodor zu Nub. 476 bemerkt, in zwei Tetrametern, was vielleicht mit einer alten, auf zwei Verse sich erstreckenden Melodie zusammenhängt. Eine grössere Anzahl von Tetrametern finden wir in ähnlicher Stellung in Thesm. 655—659 u. Eccl. 514—519. Aber auch den Streit selbst führen an den angeführten Stellen die zungenfertigen Gegner in anapästischen Tetrametern, die durch ihren energischen Rhythmus uns aus dem harmlosen Spiel mitten in die Hitze des Kampfes versetzen. In den Wolken plänkeln der Λόγοc δίκαιοc und Λόγοc ἄδικοc anfangs V. 889—948 in kurzen anapästischen Dimetern, um sich erst später mit den Tetrametern zum Ernst des Kampfes zu erheben.

Aus den Processionsliedern der bacchischen Festgenossen waren die Anapäste in die Komödie gekommen, und der sicilische Komiker Epicharmus hatte nach Hephästion c. 8 zwei ganze Dramen, die Χορεύοντεc und den Ἐπινίκιοc, in anapästischen Tetrametern geschrieben. Von den attischen Komikern handhabte den Vers mit vollendeter Meisterschaft Aristophanes, von dem er den Beinamen μέτρον Ἀριcτοφάνειον erhielt (s. Heph. c. 8, Victorinus II 3, 11, Censorinus p. 614, Dionysius de comp. verb. c. 25), wiewohl er schon von älteren Komikern, Eupolis, Cratinus und anderen gebraucht worden war.

311. Der akatalektische Tetrameter findet sich neben der katalektischen Form des Tetrameters öfters bei den ältern lateinischen Dichtern, besonders bei Plautus. Derselbe ist zweifelsohne aus den anapästischen Systemen dadurch entstanden, dass je zwei Dimeter in eine Zeile zusammengeschrieben wurden.

Daraus erklärt sich auch einfach, dass der katalektische Tetrameter neben dem akatalektischen und neben den beiden Formen des Dimeter vorkommt; s. A. Spengel, Plautus S. 133. Eine andere Frage ist es, ob jener Octonar von den Abschreibern oder von den Dichtern selbst herrührt. In dem éinen Fall, dass die letzte Länge aufgelöst ist, wie in dem von Censorinus angeführten Vers

quaenám terribilis túa pectora tuba tám terrifica sónitu impulit

ist gar nicht daran zu zweifeln, dass erst die Abschreiber zwei Kola eines Systemes in eine Zeile zusammengeschrieben haben. In dem Persa des Plautus V. 175 ff.

potin út taceas? potin né moneas?
memini ét scio et calleo et cómmemini.
amas pól, misera, id tuus scátet animus:
ego istúc pelagus tibi [ut] sít faciam.

hat der Cod. Ambrosianus noch die Dimeter erhalten, während in den andern Handschriften je zwei Dimeter zu einem Tetrameter zusammengeschrieben sind. Auf der andern Seite hat sicher Plautus selbst an mehreren Stellen keine Dimeter, sondern akatalektische Tetrameter geschrieben, insbesondere an solchen, wo am Schlusse des 1ten Kolon Elision zugelassen ist, wie in Pseudulus 1320

quid ego huíc homini faciam? satin ultro et argéntum aufert et me ínridet.

Im übrigen ist es bei Plautus, da er auch in der Mitte des Tetrameters die Freiheiten der zweifelhaften Sylbe und des Hiatus zuliess (s. § 309), meistens nur eine Frage der Bequemlichkeit, ob man akatalektische Tetrameter, oder Dimeter schreiben will. Nur in den eigentlichen Liedern, ferner da, wo mit dem 2ten Dimeter der Sinn nicht abschliesst, oder mit jedem Dimeter ein Satz endet, sowie da wo den Dimetern Monometer beigemischt sind, wird man besser Kola als Verse schreiben. Demnach schreibe ich in den Menaechmen II 3, 10:

Animúle mi, mihi mirá videntur
te hic stáre foris, fores quói pateant,
magis quám domus tua, domus haéc tua sit.
omné paratum'st, ut iússisti atque ut vóluisti,
neque tíbi iamst ulla mora íntus.

prandium, út iussisti, hic cúratumst;
ubi lúbet, licet ire accúbitum.

Mostellaria IV 1, 1:

Serví qui quom culpá careant tamen málum metuunt,
hi sólent esse eris utíbiles;
nam illí, qui nil metuúnt, postquam sunt málum meriti,
stulta éxpetunt sibi consília.

Truculentus I 2, 25:

DI. fer cóntra manum et paritér gradere.
AST. tuis sérvio ac audiens sum ímperiis.
DI. quid agís? AST. valeo et validúm teneo;
peregré quoniam advenis, céna datur.

312. Von anapästischen Dimetern wird nicht blos in der Casina III 5, 7 ff. zu jambischen übergegangen, sondern es wechseln auch in den Menaechmen II 3, 1 ff. beide bei Plautus sich so nahe gerückte Rhythmen mit einander ab:

Sine fóris, sic abi, nolo ópperiri:
intús para, curá, vide;
quod opúst, fiat, sterníte lectos,
incéndite odores: múnditia
inlécebra animost amántum:
amánti amoenitás malost, nobís lucrost.

ähnlich in Pseud. 912 ff., Bacch. 612 ff.

Die Frage der anapästischen Messung ist bei Plautus die bestrittenste und am schwersten zu entscheidende, zumal in Anapästen die lateinischen Dichter auf den Accent weniger oder gar nicht Rücksicht nahmen. Ritschl und Fleckeisen, die auch in den Anapästen nur mässige Freiheiten zulassen wollten, haben vielfach trochäische Messung und raschen Uebergang von einem Rhythmus zum andern angenommen. Hingegen sind Studemund, A. Spengel und W. Müller um so eifriger für Anapäste eingetreten, letzterer bis zur Annahme der allerausschweifendsten prosodischen Freiheiten; siehe oben § 286. Im allgemeinen muss bei der Behandlung der einzelnen Stellen daran festgehalten werden, dass die Dichter sich schwerlich erlaubt haben vom trochäischen Rhythmus zum anapästischen überzugehen, ohne im Ethos der Rhythmen und der Gedanken einen Anlass dazu zu haben. Aber einige Mal ist man bei ganzen Scenen im Zweifel, ob man die Verse anapästisch oder trochäisch skandiren soll. Ein berüchtigtes Beispiel der Art ist die Scene in Trin. IV 1; trotz Ritschl's Anathema ziehe ich jetzt hier A. Spengels Anapäste vor, da sie leichter herzustellen sind und besser als Trochäen zum Auftreten des neuen Schauspielers und zur Schilderung des Seesturmes passen.

Die seltneren anapästischen Verse.

313. Ausser dem Dimeter und den aus seiner Vervielfältigung entstandenen Versen und Systemen gibt es im anapästischen Rhythmus noch einige andere, wenn auch nur höchst selten vorkommende Metra:

Die vollständige anapästische Tripodie, die ebenso wie die daktylische und trochäische Tripodie nach Einzelfüssen gemessen werden muss, steht einige Mal bei Aristophanes in anapästischen Liedern, nämlich in der Lysistrate 543—48 (= 479 —83):

ἐθέλω δ' ἐπὶ πᾶν ἰέναι ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́
μετὰ τῶνδ' ἀρετῆς ἕνεχ', αἷς ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́
ἔνι φύσις, ἔνι χάρις, ἔνι θράσος, ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡
ἔνι δὲ ⟨τὸ⟩ σοφόν, ἔνι φιλόπολις ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡
ἀρετὴ φρόνιμος. ◡ ◡ –́ ◡ ◡ –́

und in den Vögeln 327—332 (= 343—48):

ἔα ἔα, ◡ –́ ◡ –́
προδεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν· ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡
ὃς γὰρ φίλος ἦν, ὁμότροφά θ' ἡμῖν – –́ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡́◡ – –
ἐνέμετο πεδία παρ' ἡμῖν, ◡ ◡ ◡́◡ ◡ ◡ ◡́◡ – –́
παρέβη μὲν θεσμοὺς ἀρχαίους, ◡ ◡ –́ – – – –́ – –
παρέβη δ' ὅρκους ὀρνίθων. ◡ ◡ –́ – – – –́ –

Auch in einer unlängst in Dodona aufgefundenen metrischen Weihinschrift (s. Karapanos, Dodone et ses ruines pl. XXII) ist eine anapästische Tripodie zweien Dimetern vorausgeschickt:

Ζεῦ Δωδώνης μεδέων, – –́ – –́ ◡ ◡ –́
τόδε τοι δῶρον πέμπω παρ' ἐμοῦ ◡ ◡ –́ – – – –́ ◡ ◡ –
Ἀγάθων Ἐχεφύλου καὶ γενεά. ◡ ◡ –́ ◡ ◡ – – –́ ◡ ◡ –

Für die Verse in Eur. Iph. Taur. 197. 220. 232

φόνος ἐπὶ φόνῳ ἄχεά τ' ἄχεσιν.
ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος.
ἔτι βρέφος, ἔτι νέος, ἔτι θάλος.

hat Barthold im Rhein. Mus. XXI 58 trochäische Messung ◡́◡◡◡◡ ◡́◡◡◡◡ in Vorschlag gebracht und dieselbe durch den Wortaccent zu stützen gesucht. Dem ist allerdings bezüglich der beiden ersten Verse beizustimmen; aber bei dem letzten führt der Accent sowohl wie der Satzbau weit eher auf Anapäste oder Proceleusmatici mit der Betonung

◡ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡ ◡́ ◡

Durch die umgebenden Dochmien gerechtfertigt ist die anapästische Tripodie in Eurip. Phoen. 104 und Iph. Taur. 875. In Aeschylus Persern.

V. 952 = 964

νυχίαν πλάκα κερcάμενος | δυcδαίμονά τ' ἀκτάν

ist sie mit der katalektischen Form zu einem Vers verbunden; in Eur. Hel. 1314 (vgl. 1311)

μετὰ κοῦραι ἀελλόποδες

hat die freie Form des kopflosen Glykoneion die Gestalt einer anapästischen Tripodie angenommen.

An anderen Stellen verbirgt sich, wie die Cäsur offenbar macht, unter der scheinbaren Form der Tripodie eine doppelte katalektische Monopodie oder ein doppelter ἴαμβος ὄρθιος

– ΄ –, – ΄ – oder ⊔ ⊔́ ⊔́, ⊔ ⊔́ ⊔́

λειμώνων, ἐγκρούων (Arist. Ran. 374 = 379)
ὦ Παιάν, ὦ Παιάν
εὐαίων, εὐαίων
εἴηc ὦ Λατοῦc παῖ (Eur. Ion 126—8)

Vgl. Eur. Hec. 198, Alc. 93. 132. 461, Arist. Lys. 1261. 1316, Thesm. 1069, Carm. pop. 6, 2.

Die anapästische Tripodie heisst bei dem Grammatiker Servius IV 3 metrum Aristophanium, offenbar mit Bezug auf die oben angeführten Stellen des Aristophanes. Nach einer verkehrten Theorie nennt der Scholiast zu Arist. Av. 327 unser Kolon ein δίμετρον βραχυκατάληκτον, indem er auch auf es die dipodische Messung überträgt.

314. Häufiger kommt die katalektische Tripodie vor, in den 3 Formen:

⏕ – ⏕ – – ⏒ – – – – ⏒ – ⏑ ⏑ – –

Dieselbe ist äusserlich identisch mit dem 2ten Gliede eines durch die Caesura semiseptenaria in 2 ungleiche Kola getheilten daktylischen Hexameters. Diese Verwandtschaft spricht sich auch im Gebrauche namentlich der letzten Form aus, indem dieselbe ganz gewöhnlich als Clausula anapästischer, trochäischer und logaödi-Perioden vorkommt, wie in dem Epigramm auf Epicharmus

ἅ τε φωνὰ Δώριοc χὡνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν
εὑρὼν Ἐπίχαρμοc.

Vergl. Eur. Ion 508, Hec. 199, Herc. fur. 797, Med. 909, Arist. Av. 455; siehe oben § 255.

Die mittlere Form hängt vielleicht mit dem Ausruf ἰὴ παιήων in den alten, unter orchestischen Bewegungen gesungenen Päanen des Apollo zusammen; siehe Buchholtz, die Tanzkunst des Euripides S. 45. Daraus erklärt sich ihr Gebrauch in den Päanen der Tragödie, wie in Eur. Ion 903—6:

οἴμοι μοι· καὶ νῦν ἔρρει
πτανοῖc ἁρπαcθεὶc θοίνα

παῖϲ μοι καὶ ϲοὶ τλάμων·
ϲὺ δὲ κιθάρᾳ κλάζειϲ
παιᾶναϲ μέλπων.

Eur. Iph. Taur. 126—131:

ὦ παῖ τᾶϲ Λατοῦϲ,
Δίκτυνν' οὐρεία,
πρὸϲ ϲὰν αὐλάν, εὐϲτύλων
ναῶν χρυϲήρειϲ θριγκούϲ,
πόδα παρθένιον ὅϲιον ὁϲίαϲ
κληδούχου δούλα πέμπω.

Eur. Ion 146—150:

χρυϲέων ἐκ τευχέων ῥίψω
γαίαϲ παγάν,
ἃν ἀποχεύονται
Καϲταλίαϲ δῖναι,
νοτερὸν ὕδωρ βάλλων
ὅϲιοϲ ἀπ' εὐνᾶϲ ὤν.

Vergl. Aesch. Pers. 962—971 = 949—961, Eur. Alc. 908 f. = 932 f., Iph. Aul. 1043, Bacch. 1160, Aristoph. Av. 1318 f.

Auch von lateinischen Dichtern hat Plautus unser Kolon anapästischen Monometern und jambischen Dimetern als Clausula angefügt im Eingang des Stichus:

⏖ – ⏑ ⏑ – | – – ⏖ – –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏒ – ⏑ ⏑ – –

Credo égo miserám | Penélopam fuísse,
soror, suo éx animó, | quae tám diu vídua
viro suó caruít; | nam nós eius ánimum
de nóstris factis nóscimus, | quarúm viri hinc ábsunt,
quorúmque nos negótiis | abséntum ita, ut aéquomst,
sollícitae noctes ét dies, | sorór, sumus sémper.

ferner in Most. IV 1, 1—4, Pseud. 931; vgl. § 312.

315. Die anapästische Pentapodie kommt meines Wissens nur einmal, in den Acharnern v. 285 (= 336)

ϲὲ μὲν οὖν καταλεύϲομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή

in einer päonischen Strophe vor, woraus sich mit grosser Wahrscheinlichkeit ihre Gliederung in 3 : 2 ergibt:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –

Anapästische Trimeter sind, wie ich oben andeutete, dadurch entstanden, dass in Systemen ein Dimeter und Monometer

in eine Zeile zusammengeschrieben wurden. Von diesen durch irrthümliche Schreibweise entstandenen Trimetern ausgehend bildete in der alexandrinischen Zeit Simmias katalektische Trimeter. Aus einem Gedicht, das in lauter solchen Trimetern verfasst war, hat uns Hephästion c. 8 einen Vers erhalten

Ἑστία ἁγνά, ἀπ᾽ εὐξείνων μέσα τοίχων.

Von den Alexandrinern entlehnte den Vers Plautus, der ihn an zwei Stellen mehrmals hintereinander gebrauchte, im Truculentus I 2, 1—6 und Curculio I 2, 68—70.

Composition anapästischer Gedichte.

316. Die geeignetste Form für den anapästischen Rhythmus war neben dem κατὰ στίχον wiederholten Tetrameter das System; meistens sind mehrere Systeme zu einem grösseren Ganzen verbunden. Aus der strengen Form der anapästischen Systeme entwickelten sich die freier gebauten, meistens in Wechselgesängen und Klagmonodien vorkommenden anapästischen Strophen. In ihnen hat der Paroemiacus nicht mehr seine alte regelmässige Stellung am Schlusse eines Abschnittes, sondern steht auch an anderen Stellen der Strophe und in öfterer Wiederholung hintereinander; ausserdem findet sich von anapästischen Versmassen noch die katalektische Dipodie und Tripodie und einige Mal auch die akatalektische Tripodie verwandt. Als Beispiele solcher freieren anapästischen Strophen können die Parodoi der Iphigenia auf Tauri und des Ion dienen.

317. In diesen freieren anapästischen Strophen geht manchmal durch Synkope oder die Ausfüllung eines Takttheils durch leere Zeiten der anapästische Rhythmus in den daktylischen über, wie in Eur. Med. 131 ff.

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοάν
τᾶς δυστάνου
Κολχίδος, οὐδέ πω ἤπιος· ἀλλά, γεραιά,
λέξον· ἐπ᾽ ἀμφιπύλου γὰρ ἔσω μελάθρων γόον ἔκλυον.

Auch können freiere anapästische Strophen geradeso wie daktylische durch eine trochäische Clausula abgeschlossen werden, wie in Soph. El. 193—200 = 213—20:

οἰκτρὰ μὲν νόστοις αὐδά,
οἰκτρὰ δ᾽ ἐν κοίταις πατρῴαις,

ὅτε παγχάλκων ἀνταία
γενύων ὡρμάθη πλαγά.
ἔρος ἦν ὁ φράσας, δόλος ὁ κτείνας,
δεινὰν δεινῶς προφυτεύσαντες
μορφάν, εἴτ' οὖν θεὸς εἴτε βροτῶν
ἦν ὁ ταῦτα πράσσων.

Vergl. Soph. Oed. R. 469—72.

Seltener sind auch noch an andern Stellen alloiometrische Reihen, trochäische (Eur. Phoen. 1756, Iph. Taur. 197. 220, Hipp. 1379) und kretische (Arist. Lys. 476) den Anapästen beigemischt. Einfacher ist der Uebergang von anapästischen Dimetern zu logaödischen katalektischen Tetrapodien, wie in Eur. Med. 148—54 = 173—79:

ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ καὶ φῶς,
ἀχὰν οἵαν ἁ δύστανος
μέλπει φωνάν;
τίς σοί ποτε τᾶς ἀπλάτου
κοίτας ἔρος, ὦ ματαία,
σπεύσει θανάτου τελευτάν;
μηδὲν τόδε λίσσου.

Vergl. Eur. Ion 191—3 = 202—4; Rhes. 895—903 = 906—14.

Ueber die anapästisch-jambischen Lieder der lateinischen Bühnendichter siehe oben § 312; vergleiche auch die neulich von Karapanos herausgegebene metrische Inschrift von Dodona:

Ζεῦ Δωδώνης μεδέων
τόδε σοι δῶρον πέμπω παρ' ἐμοῦ
'Αγάθων 'Εχεφύλου καὶ γενεά,
πρόξενοι Μολοσσῶν
καὶ συμμάχων
ἐν τριάκοντα γενεαῖς
ἐκ Τρῳάς Κασσάνδρας γενεὰ
Ζακύνθιοι.

Kunstvoller angelegt sind zwei andere Inschriften mit anapästischem Grundrhythmus bei Kaibel, epigr. gr. 1034 u. 1027.

318. Die Anapäste nehmen eine Mittelstellung ein zwischen den lyrischen Massen und den Versen des Dialogs. Diese Mittelstellung gibt sich äusserlich darin kund, dass wohl ganz gewöhnlich mehrere anapästische Verse oder Kola zu einer Gruppe verbunden sind, dass aber nur in wenigen Fällen diese Gruppen

sich antistrophisch entsprechen. Es ist aber diese Mittelstellung auch in der Person der Vortragenden ausgeprägt. Nur selten spricht der ganze Chor in Anapästen; meist sind dieselben dem Chorführer oder einzelnen Männern des Chors in den Mund gelegt. Ausserdem finden wir öfter Anapäste in den von Klagetönen erfüllten oder in der Hitze des Streites geführten Wechselgesprächen oder Wechselgesängen des Koryphaios und einer oder mehrerer Personen der Bühne. In vollen Chorgesängen finden sich nur vereinzelte anapästische Kola; so in der 3ten Periode des 1ten Stasimon in Soph. Oed. R. 469 f., um die Energie der kriegerischen Verfolgung in den 'numeri concitati' auszudrücken:

ἔνοπλος γὰρ ἐπ᾽ αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας.

In den Monodien stehen vereinzelte anapästische Perioden, um eine kraftvolle Bewegung zu begleiten, wie in Eur. Hec. 1070—3, Orest. 1403—6; auch einer ganzen Strophe liegt in der Monodie der Muse, Eur. Rhes. 895—903 = 906—14 anapästischer Rhythmus zu Grunde.

Drittes Kapitel.

Das trochäische Versmass.

Der Trochäus.

319. Der Trochäus gehört zum ungleichen Taktgeschlecht, indem in ihm die Hebung den doppelten Umfang von der Senkung hat. In diesem Taktgeschlecht haben die alten Rhythmiker den Jambus vorangestellt und nach ihm das γένος διπλάσιον auch γένος ἰαμβικὸν genannt. Sie thaten dieses offenbar desshalb, weil ihnen der jambische Trimeter nach dem daktylischen Hexameter das wichtigste und verbreitetste Versmass zu sein schien, das desshalb am ehesten geeignet sei dem betreffenden Taktgeschlechte den Namen zu geben. Desshalb nannten auch einige alte Grammatiker (s. Terentianus v. 2349. 2420. 2459, Victorinus III 12, 15. III 17, 12, Anonym. bei Endlicher Anal. gram. p. 517, Hephaestion c. 6, schol. Heph. p. 159) den trochäischen Vers kopflos (ἀκέφαλον), weil er aus dem jambischen durch Wegnahme des Kopfes entstanden sei. Wir behandeln zuerst das trochäische Versmass,

weil wir auch im gleichen Taktgeschlecht den Daktylus dem Anapäst vorausgeschickt haben, und thun dieses um so mehr, als jambische Reihen noch mit viel mehr Recht auf trochäische mit vorgeschlagener Anakrusis zurückgeführt werden können als anapästische auf daktylische.

320. Im Grundschema des Trochäus ist die zweizeitige Arsis durch eine Länge ausgedrückt; dieselbe kann aber auch in zwei Kürzen aufgelöst werden, und der Fuss nimmt dann die Form des Tribrachys an. Cicero im Orator 64, 217 und Quintilian in den Inst. orat. IX 4, 80 unterscheiden die seit Alters für unsern Fuss gebräuchlichen Namen τροχαῖος und χορεῖος so, dass sie den ersten auf die aufgelöste ́◡◡ ◡ den zweiten auf die ursprüngliche Form ⊥ ◡ beschränken. Ist die Länge aufgelöst, so hat die erste der stellvertretenden Kürzen im trochäischen wie im jambischen Vers den Ictus. Man recitirte also das trochäische Kolon

πολέα δ᾽ ἔςχ᾽ ἐν ἀγκάλαις

so, dass der Ictus auf die erste und nicht auf die zweite Sylbe von πολέα traf; vgl. § 74.

Gegen Ende des Alterthums bei den christlichen Dichtern Prudentius, Methodius, Gregorios hörte die Freiheit der Auflösung der Länge, die im daktylischen Versmass nie bestanden hatte, auch im trochäischen und jambischen auf. Auf solche Weise bekam jeder Trimeter 12, jeder Tetrameter, jenachdem er katalektisch oder akatalektisch war, 15 oder 16 Sylben, woraus die sylbenzählenden Verse des Mittelalters entstanden.

Cicero und Quintilian gebrauchten also den Namen Trochäus vom aufgelösten Fuss ́◡◡ ◡ und Choreus vom unaufgelösten ⊥ ◡; jedoch war diese Unterscheidung durchaus nicht durchschlagend. Quintilian führt selbst IX 4, 140 den umgekehrten Sprachgebrauch an: comicus senarius, quem trochaicum vocant, pluribus choreis, qui trochaei ab aliis dicuntur, pyrrichiisque decurrit; vergl. Diomedes p. 477. Und so setzen die meisten Grammatiker die Namen trochaicus und choriacus oder chorius als gleichbedeutend nebeneinander, wie Caesius Bassus p. 307: trochaeus ex longa et brevi temporum trium, ut Roma, sed hunc alii chorium appellaverunt, alii cordacem (cf. Aristoteles, rhet. III 8: ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος, Quintilian IX 4, 88), und ebenso Victorinus I 11, 17. II 4, 27 und Censorinus p. 611. Victorinus bezeichnet an einer andern Stelle II 6, 1 den Namen χορεῖος, der sich noch in pes choriambus erhalten hat, als den älteren, was nur insofern richtig ist, als in der römischen Kaiserzeit Trochäus die herrschende Bezeichnung wurde, welche die andere noch von dem Grammatiker Philoxenus gebrauchte (siehe Atilius p. 302) allmählich verdrängte. Auf der anderen Seite aber ist der Name τροχαῖος uralt; wir finden ihn bei Plato

de rep. III p. 400 B, Aristoteles, rhet. III 8, poet. c. XII, Dionysius, de comp. verb. c. XVII. Spätere lateinische Grammatiker verwandten die beiden Namen noch zu einer anderen Unterscheidung. Sacerdos II 180 nennt *sume* einen Trochäus, *esse* einen Chorius. Das will doch wohl heissen, dass im Trochäus die erste Sylbe von Natur lang sein müsse, in dem eiligeren Chorius hingegen eine Positionslänge genüge. In ähnlicher Weise gibt Bacchius p. 25 einem Jambus, dessen erste Sylbe positionslang ist, wie ὀργή, den speciellen Namen ὄρθιος. Auffällig ist es, dass Plotius p. 524, 17 auch den jambischen hyperkatalektischen Tetrameter choricus nennt, wenn in ihm an den geraden Stellen statt des reinen Jambus ein Tribrachys oder ein Anapäst steht. Vergleiche übrigens damit Diomedes p. 511 und Servius IV 2, welche den anapästischen Dimeter und die anapästische Tripodie gleichfalls chorica nennen.

321. Die Auflösung der Länge des Trochäus und Jambus finden wir bereits bei Archilochus, jedoch nur in beschränktem Umfang. Stets ward dieselbe lieber im 1ten Fuss der Syzygie als im 2ten, und lieber im Anfang des Kolon als am Schlusse desselben zugelassen, natürlich, weil sie an letzterer Stelle dem ruhigen Gang der abschliessenden Reihe zu widerstreben schien. Ueber die auf die Wortform und den Accent bezüglichen Einschränkungen der Freiheit habe ich bereits oben § 74 Anm. und § 78 gehandelt. Am uneingeschränktesten war die Auflösung in den freien lyrischen Massen, wie in Aristoph. Av. 1720 ff.

ἄναγε, δίεχε, πάραγε, πάρεχε,
περιπέτεσθε,
μάκαρα μάκαρι σὺν τύχᾳ.

Vergl. Arist. Lys. 1279, Eur. Hel. 185. 187, Phoen. 1030 f. = 1054 f. Pindar Ol. X 3.

322. Das prosodische Gesetz der daktylischen Poesie 'vocalis longa ante vocalem in thesi corripitur' hat auf die Trochäen und Jamben keine Anwendung. Nichts desto weniger finden sich einige Stellen in lyrischen Partien griechischer Dichter, wo bei wiederholter Auflösung der Länge auch in jambischen oder trochäischen Liedern ein nicht vom Ictus getroffener langer Vocal vor einem Vocal verkürzt wird. Ich lasse dabei den Vers in der Iph. Taur. 197

φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεά τ' ἄχεσιν

ausser Spiel, da dieser von andern anapästisch gemessen wird; aber die Kürzung findet sich auch in Versen, über deren jambische Messung kein Zweifel bestehen kann, wie in

ὃν ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ' ἄτεκνος (Soph. El. 164)

ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω (Soph. Oed. R. 167)
οὐκ ἔχω, ἐπὶ τίνα μηλοθύταν πορευθῶ (Eur. Alc. 121)

vergl. Soph. Trach. 840 (?), 846, Eur. Hec. 1091, Ion 1076 (?), Pind. P. XI 24, N. III 39. Wahrscheinlich hatte an diesen Stellen die aufgelöste Hebung des 1ten Fusses einen sehr schwachen Ictus, der noch mehr unter dem Gewicht der vorausgehenden Länge herabsank.

323. Bei den scenischen Dichtern der Lateiner ward ganz gewöhnlich ein einsylbiges Wort mit schliessendem langem Vocal vor einem andern Vocal in der aufgelösten Arsis jambischer, trochäischer und kretischer Verse gerade so wie in der Thesis daktylischer nicht elidirt, sondern kurz gebraucht, wie in

té honestet, me autém conlutulet, sí sine dote dúxeris (Plaut. Trin. 693)
diés noctisque mé ames, me desíderes (Ter. Adelph. 193)

Vergleiche oben §§ 35 u. 51.

A. Spengel, Plautus S. 210 sucht nachzuweisen, dass dieses Gesetz auch auf zweisylbige Wörtchen auszudehnen sei, indem er auf Verse, wie Plaut. Curc. 176

síbi honores, síbi virtutes, síbi pugnas, sibi proélia,

Merc. 181, 479, 888 aufmerksam macht; aber wiewohl auch ich an diesen Stellen den Hiatus nicht wegemendiren möchte, so scheint doch derselbe hier weniger zur licentia concessa, als zur negligentia non vitata zu gehören; siehe überdiess Müller, Plaut. Pros. S. 699—724. Fleckeisen, Jahrb. f. Phil. 1851, S. 53 weist nach, dass die Freiheit der Kürzung einsylbiger auf einen Vocal auslautender Wörtchen sich einige Mal auch in der Thesis findet.

324. Nach Hephästion c. 6 kann auch ein Daktylus für den Trochäus an den geraden Versstellen eintreten; das ist aber ein offenbarer Irrthum des Metrikers, der die Freiheiten des jambischen Trimeters auf die trochäischen Metra ohne weiters übertrug. In trochäischen Versen gingen bei den Griechen selbst die Komiker von der alten Gesetzmässigkeit wenig ab. Nur bei Eigennamen erlaubten sich die attischen Dichter einen Daktylus statt eines Trochäus zu setzen, wie Hermippus fr. 46, 2

τῷ Διονύσῳ πάντα τἀμαυτοῦ δίδωμι χρήματα·

ebenso ein unbekannter komischer Dichter bei Plutarch praec. reip. admin. p. 807 und selbst Euripides in Orest. 1535 und Iph. Aul. 883. Ausser in Eigennamen ist noch ein Daktylus überliefert in Aristoph. Ach. 318 u. Eccl. 1156

ὑπὲρ ἐπιξήνου θελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν.
τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ.

Aber an beiden Stellen sowie in Eur. fr. 901, 1 ist die Freiheit durch halbe Unterdrückung des Vocals vor der Liquida und durch Coalescirung des ι mit dem folgenden α entschuldigt.

Der Daktylus in Arist. Thesm. 706 u. Eur. Phoen. 612 ist durch Porson und Groot glücklich beseitigt; in Eur. Iph. Aul. 355 führen die Handschriften selbst auf Beseitigung des Daktylus; in Iph. Aul. 860 u. Or. 751 kann einfach durch dreisylbige Messung von Τυνδαρέῳ geholfen werden.

325. Weiter gingen in ihrem gemächlich nachlässigen Versbau die ältern lateinischen Dichter, die den von den Griechen stets eingehaltenen Unterschied zwischen den strenger gebauten Trochäen und den nachlässigeren jambischen Trimetern fast ganz verwischten. Plautus und Terenz erlaubten sich nicht blos in unumschränkter Weise den Daktylus im 1ten Versfuss, der überhaupt eine grössere Freiheit zuliess, sondern mit gewissen, für die trochäischen wie jambischen Verse geltenden Einschränkungen auch an den andern Versstellen. Diese Einschränkungen sind von Lachmann zum Lucrez p. 116 und Ritschl in der Praefatio zu Plaut. Mil. p. XXII in die 2 Sätze zusammengefasst:

1) Die Stelle eines Trochäus kann nicht durch ein dreisylbiges einen Daktylus bildendes Wort ausgefüllt werden,

2) ein Trochäus kann nicht durch einen Daktylus mit trochäischer Cäsur vertreten werden.

Diese beiden Gesetze erleiden aber, wie sehr sie auch auf feiner Beobachtung beruhen und mit den von den Griechen im Bau jambischer Verse beobachteten Regeln übereinstimmen, mancherlei Ausnahmen.

Erstens erregte ein Daktylus mit dem Einschnitt nach der 1ten Kürze keinen Anstoss, wenn die beiden Wörter eng zusammenhingen und gewisser Massen unter einem Accent gesprochen wurden, wie *inter eos* (Cas. II 3, 31) *ille quidem* (Epid. V 2, 8) *iste quidem* (Merc. 945); s. W. Müller, Plaut. Prosodie, Nachträge S. 13.

Zweitens müssen die beiden Formen des Daktylus unbeanstandet bleiben, wenn die beiden zusammenstossenden Wörter durch Elision des Schlussvocals mit einander verwachsen sind, wie in Trin. 8. Pseud. 174:

prímum mihi Plautus nómen Luxuriae índidit.
víris cum summis ínclutae amicae, núnc ego scibo atque hódie experiar.

Denn dass der letzte Vers trochäisch, und nicht anapästisch mit

Müller, Plaut. Pros. S. 100 zu scandiren sei, zeigt die natürliche Betonung der scharf prononcirten Worte *nunc* und *hodie*.

Drittens vertritt eine daktylische Wortform auf *ibus* einige Mal einen Trochäus, ohne dass irgend ein Grund zur Verdächtigung der Ueberlieferung vorliege, wie in Plaut. Amph. 55

comoédia ut sit ómnibus isdem vérsibus,

ebenso in Trin. 1127, Vidul. fragm. p. 17 ed. Stud. Wahrscheinlich wurde hier *ibus* halb einsylbig mit liquescirendem b gesprochen.

326. Vier kurze Sylben können in Versen des diplasischen Rhythmus nur dann aufeinanderfolgen, wenn die 2 ersten in der Thesis stehen, ⏑⏑ ⏑́⏑, wie in

atque íd tamen mihi lúbeat suspicárier.

Hingegen gilt der Proceleusmaticus als Vertreter des Trochäus, ⏑́⏑ ⏑⏑, für anstössig; aber die Ueberlieferung führt doch einige Male bei Plautus auf einen solchen, wie in Trin. 264

mílle modis amor ígnorandust, prócul adhibendust átque abstandust.

ferner in Pseud. 136. 1241, Men. 119, Mil. 1437, Asin. 634, 673, Most. II 1, 49, Aul. V 21; und im 1ten Fuss der Reihe, sowie an den Stellen, wo die coalescirenden Vocale leicht über die vier Kürzen hinüberhelfen, wie Capt. III 1, 33

quí concilium iniére, quo nos víctu et vita próhibeant

ist es nicht gerathen den überlieferten Proceleusmaticus durch Conjectur zu entfernen.

327. Der trochäische Rhythmus hat, wie sein Name andeutet, den Charakter der heftigen Eile; hervorgerufen ward derselbe durch die rasche Wiederkehr der Arsis, die ein schnelles Auf- und Niedertreten des Fusses zur Folge hatte, und durch das Herabfallen von der Hebung zur Senkung, durch die eine rollende Bewegung in den Vers kam. Es eigneten sich daher trochäische Verse am meisten, um das rasche Eintreten, gewissermassen das Laufen der eintretenden Personen zu begleiten, wie richtig der Scholiast zu Arist. Ach. 204 bemerkt: γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόϲφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων ϲπουδῇ. ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθαϲιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίωϲ εἰϲάγωϲι τοὺϲ χορούϲ, ἵνα ὁ λόγοϲ ϲυντρέχῃ τῷ δράματι. Damit vergleiche man Cassius Dio 56, 22: οἱ ϲαλπιγκταὶ οἱ ϲὺν αὐτοῖϲ ὄντεϲ τροχαῖόν τι ϲυμβοήϲαντεϲ δόξαν τοῖϲ ἐναντίοιϲ . .

ὡς καὶ παρὰ τοῦ Ἀσπρήνου πεπεμμένοι παρέσχον· ferner Eurip. Rhes. 676 ff. Arist. Thesm. 659. Pac. 553, an welch' letzterer Stelle mit den Worten ὡς τάχιστα von den lässigeren jambischen Trimetern zu den eiligen trochäischen Tetrametern übergegangen wird. Eine solche heftige Bewegung hatte etwas Ungeziemendes, das sich eher für die ausgelassene Komödie, als für die würdevolle Tragödie schickte; es nennt daher Dionysius de comp. verb. c. 17 den Trochäus einen ῥυθμὸν μαλακώτερον καὶ ἀγενέστερον (vergl. Aristoteles, rhet. III 8, poet. 4), und lässt Euripides im Orestes 729 den unter Trochäen eintretenden Pylades sagen:

θᾶσσον ἤ μ' ἐχρῆν προβαίνων ἱκόμην δι' ἄστεως.

Der zweite Name unseres Fusses, χορεῖος, weist darauf hin, dass der trochäische Rhythmus gern und oft beim Tanz gebraucht wurde. So begleitet der Chor in dem Frieden des Aristophanes v. 324 f.

ἀλλ' ἐγώ γ' οὐ σχηματίζειν βούλομ', ἀλλ' ὑφ' ἡδονῆς
οὐκ ἐμοῦ κινοῦντος αὐτὼ τὼ σκέλη χορεύετον

mit trochäischen Versen seine Tanzbewegungen (vergl. Eccles. 1164), und bringt Aristoteles in der Poetik c. 4 und 24 den Gebrauch des trochäischen Tetrameters in der älteren Tragödie mit dem orchestischen Charakter derselben in Verbindung. Weniger zutreffend drückt sich Tricha p. 262 W. aus: χορεῖος καλεῖται, ὅτι τὰ ἐν τοῖς χοροῖς μέλη τῶν παλαιῶν δραματοποιῶν ἐκ τροχαϊκῶν ὡς τὰ πολλὰ μέτρων συντέθειται. Denn der Trochäus ist keineswegs in so hervorragender Weise das Metrum der Chorlieder. Aber wie der Daktylus der Rhythmus der rhapsodischen Poesie, der Anapäst und Prosodiacus der des Marschliedes und Kriegsgesanges war, so ward am meisten der Trochäus für das Tanzlied verwendet.

Als Erfinder unseres ῥυθμὸς χορεῖος bezeichnet Plutarch, de mus. c. 29 den Olympus, den Begründer der auletischen Nomenpoesie der Hellenen. Unter den Nomen des Kitharoden Terpander trug einer den Namen τροχαῖος, der dem Nomos mit aufsteigendem Rhythmus, dem νόμος ὄρθιος, entgegengesetzt war (s. Pollux IV 65 und Suidas unter ὄρθιος νόμος). In die poetische Sprache ward unser Rhythmus erst durch Archilochus eingeführt.

328. In der Regel wurden von den Alten zwei Trochäen zu einem zusammengesetzten Fuss unter einem Hauptictus zusammengefasst:

⁚– ⏑ ·– ⏑̄ ⁚– ⏑ ·– ⏑̄

Da so mit jedem 2ten Fuss eine wenn auch nur kleine rhythmische Reihe endete, so war die letzte Sylbe des Ditrochaeus doppelzeitig; an allen geraden Stellen trochäischer Verse erlaubten sich also die Dichter statt eines Trochäus auch einen Spondeus zu setzen. Die lateinischen Komiker dehnten diese Freiheit auch auf die ungraden Füsse aus; lateinische Verse mit diesen unerlaubten Freiheiten nennen wir nach einem von L. Müller aufgebrachten Ausdruck versus italici. Durch jene Spondeen wird das rasche Tempo trochäischer Verse etwas retardirt, und die classischen Dichter machen daher, je nachdem sie eine schnelle Bewegung ausdrücken, oder eine ruhige Betrachtung aussprechen wollen, einen grösseren oder geringeren Gebrauch von jener Freiheit. Man vergleiche z. B. den Vers in den Acharnern 204

τῇδε πᾶς ἕπου, δίωκε καὶ τὸν ἄνδρα πυνθάνου,

mit dem in stürmischer Eile der Chor die Orchestra betritt, und die feierliche Ruhe mit der sich Archilochus fr. 77 im Gebete zur Gottheit wendet:

κλῦθ', ἄναξ Ἥφαιστε, καί μοι σύμμαχος γουνουμένῳ
ἵλαος γενοῦ, χαρίζευ δ' οἷάπερ χαρίζεαι.

329. Ob alle trochäischen und jambischen Verse dipodisch gemessen worden seien, ist eine schwer zu entscheidende Frage. Sicherlich zwar unterlagen alle κατὰ στίχον gebrauchten Metra unseres Rhythmengeschlechts der dipodischen Skandirung, aber die aus lauter reinen Trochäen oder Jamben bestehende Kola der Lyrik und der lyrischen Chorgesänge pflegen in unserer Zeit lieber nach Einzelfüssen Tetrapodien und Tripodien als nach Syzygien katalektische und brachykatalektische Dimeter genannt zu werden. Da aber auch in diesen die gerade Zahl der Füsse vorherrscht und die syll. anc., wenn einmal eine solche ausnahmsweise, wie in Aesch. Agam. 446. 983, Prom. 163, Suppl. 821, Eur. Hel. 170. 174. 197, Suppl. 1157, Phoen. 1717, Iph. Aul. 281. 294, zugelassen ist, regelmässig an jenen Stellen steht, welche bei dipodischer Skandirung eine syll. anc. hätten, so ist es wahrscheinlich, dass auch die reinen Trochäen und Jamben nach Dipodien skandirt wurden und dass nur die dipodische Gliederung in den lyrischen Versmassen gegenüber der Bedeutung der Kola zurücktrat. Damit aber, dass in jenen Versen die dipodische Skandirung in dem Texte keinen sichtbaren Ausdruck fand, war zugleich die Brücke zur Bildung von solchen Versen geschlagen,

welche keine andere Zerlegung als die in Einzelfüsse zulassen. Dahin gehört insbesondere die katalektische Tripodie und Pentapodie

– ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

dahin aber auch die akatalektische auf einen Spondeus ausgehende Tetrapodie von dem Werthe einer katalektischen Pentapodie

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓ (Aesch. Prom. 415—9)

Doch ist weitaus die grössere Zahl trochäischer und jambischer Strophen so beschaffen, dass die dipodische Skandirung von Anfang bis zum Schluss ungestört durchgeführt werden kann.

330. Die Grösse der Kola im trochäischen und jambischen Versmass konnte sich bis zum Umfang von 18 Moren (s. § 104) erstrecken; in der Regel jedoch halten sich im trochäischen Rhythmus die Kola innerhalb der Grenze von 12 Zeiten oder 4 Füssen. Es war dieses natürlich bei einem Metrum, dessen Grundlage die Dipodie war. Denn da ein solches bei naturgemässer Entwicklung die gleiche Gliederung auch bei den höheren Stufen durchführen musste, so war für den trochäisch-jambischen Versbau die doppelte Dipodie als Kolon, und das doppelte Kolon als Vers von Natur aus vorgezeichnet. In trochäischen Versen hielten sich auch fast durchweg die Dichter an diese einfachen natürlichen Verhältnisse; wenn hingegen im Hauptversmass des jambischen Rhythmus, im Trimeter, davon eine Ausnahme gemacht wurde, so lag der Grund davon wohl in der Nachahmung des tonangebenden Verses, des daktylischen Hexameters.

Die kleineren trochäischen Metra.

331. Die D i p o d i e oder der Monometer ist das kleinste Metrum im trochäischen Rhythmus. Die akatalektische Form derselben

–́ ⏑ – ⏒

hat ihre Hauptstelle in trochäischen Systemen, wo wir sie weiter unten wiederfinden werden. Ausserdem kommt sie als Clausula einer kretischen Perikope vor in Plautus Amphitruo 247

cúm clamore ínvolant, ímpetu alacrí ruont:
foédant et próterunt hóstium cópias
iúre iniustas.

ebenso in Rud. III 3, 20. Auch nach jambischen (Soph. Ant. 364, Eur. Orest. 967, Arist. Vesp. 1013) und daktylo-epitritischen (Soph. Trach. 498) Versen nimmt sie eine ähnliche Stellung ein.

Die katalektische Dipodie kommt gleichfalls nur vereinzelt als Komma neben längeren Versen vor und zwar vornehmlich als einleitendes Proodikon, wie in Arist. Thesmoph. 959

ἅμα δὲ καὶ ⏖ ⏑ ⊔
γένος Ὀλυμπίων θεῶν ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
μέλπε καὶ γέραιρε φωνῇ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
πᾶσα χορομανεῖ τρόπῳ. – ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ ⊔

Vgl. Soph. Phil. 137, El. 507. 513, Ter. Eun. II 31, Phorm. III 2, 1. Wo dieser katalektische Monometer nicht, wie in den Stellen des Terenz, mit dem folgenden Vers in rhythmischer Continuität stund, erhielt er durch Dehnung der letzten Sylbe den Werth einer vollen Dipodie.

332. Die akatalektische Tripodie führte bei den Alten den Namen μέτρον ἰθυφαλλικόν, weil sie in den bacchischen Gesängen, welche die Festgenossen unter Vorantragung eines aufgerichteten Phallos absangen, einen festen Platz hatte; siehe Athenaeus XIV p. 622: οἱ δὲ ἰθύφαλλοι καλούμενοι προσωπεῖον μεθυόντων ἔχουσι καὶ ἐστεφάνωνται χειρῖδας ἀνθινὰς ἔχοντες, χιτῶσι δὲ χρῶνται μεσολεύκοις καὶ περιέζωνται ταραντῖνον καλύπτον αὐτοὺς μέχρι τῶν σφυρῶν· σιγῇ δὲ διὰ τοῦ πυλῶνος εἰσελθόντες, ὅταν κατὰ μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον, λέγοντες

ἀνάγετ' ἀνάγετε πάντες εὐρυχωρίαν
τῷ θεῷ ποιεῖτε.
ἐθέλει γὰρ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυδωμένος
διὰ μέσου βαδίζειν.

Vergl. Hephaestion c. 6, Atilius p. 293, Victorinus II 5, Plotius p. 529 und Terentianus v. 2600, welch letzterer das Kolon mit dem einfachen Namen φαλλικόν benennt.

Rhythmisch hatte die Tripodie gewiss in den meisten Fällen die Bedeutung eines brachykatalektischen Dimeter und erhielt durch längeres Anhalten der vorletzten Länge die Geltung einer katalektischen Tetrapodie

–́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏓

Dazu stimmt auch der Gebrauch der Dichter, an der letzten Stelle in der Regel eine Länge zu setzen, so dass hier nicht wohl die Länge als Stellvertreterin einer ursprünglichen Kürze gefasst werden darf. Dass aber das Ithyphallikon durchgängig die Geltung einer Tetrapodie hatte und nie schlechthin ein πούς ἐννεάσημος sein

konnte, will ich damit nicht gesagt haben; vielmehr scheint anfangs im trochäischen Rhythmus, ebenso wie im daktylischen, die tripodische Gliederung neben der dipodischen bestanden und auch später noch als Tanzrhythmus (*tripudium*) eine wenn auch untergeordnete Bedeutung behauptet zu haben. Die Länge des letzten Fusses wird bei griechischen Dichtern nie aufgelöst; auch die Längen der beiden 1ten Füsse erleiden nur selten Auflösung, doch findet sich dieselbe, wie in

θέμις ὁρᾶν τάλαινα (Soph. Antig. 800)
διὰ τὸ σύνετος εἶναι (Arist. Ran. 1490).

Caesius Bassus p. 255 sagt sogar, dass sich der Tribrachys an den beiden 1ten Versstellen häufig finde, und beruft sich deshalb auf Menanders Phasma und die Epigramme des Callimachus. Die lateinischen Komiker haben selbst die Auflösung der letzten Länge nicht gemieden, wie Plautus im Epidicus II 1, 2

quom usus est ut pudeat.

Das Ithyphallikon führt bei dem Metriker Heliodor zu Arist. Nub. 460 den Namen Φερεκράτειον ἀτελές. Dieser Name kam, wie man aus Marius Victorinus p. 89, 26 ersieht, nur jener Form der Tripodie zu, deren 1ter Fuss als Basis behandelt wurde und die daher folgendes Schema hatte

– ⏒ – ⏑ ⏗ ⏓

Vielleicht gehörten hieher die von Heliodor bei Priscian de metris Terentii p. 428 angeführten Verse des Alcman und Simonides von der Form

⏒ – ⏑ – ⏒, – ⏒ – ⏑ – ⏓

καὶ ναὸς ἁγνᾶς εὐπύργου Σεράπνας.

⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒

ἐβόμβησεν θαλάσσας.

Auch im Mittelalter herrschte im trochäischen Rhythmus die tetrapodische Gliederung vor; doch gab es auch lateinische Hymnen aus Tripodien, wie in Daniel's Thesaurus hymnologicus n. 171 und bei Thyrot, l'hist. des doctr. gram. p. 455; vergleiche Anth. gr. carm. christ. p. LXXXVI.

333. Erfunden hat das Ithyphallikon nach Hephästion c. 6 Archilochus, der es als Clausula auf ein daktylisches oder anapästisches Kolon folgen liess:

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏓

οὐκέθ' ὅμως θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· κάρφεται γὰρ ἤδη.

⏒ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏓

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γέλοιον
ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, τέρψεαι δ' ἀκούων.

In dieser Stellung ward auch nach Archilochus unser Kolon hauptsächlich gebraucht, jedoch folgte es nicht blos auf daktylische

Verse, sondern auch auf jambische, trochäische, logaödische Vordersätze, wie in Eur. Phoen. 1033

ἰάλεμοι δὲ ματέρων, ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἰάλεμοι δὲ παρθένων ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἐστέναζον οἴκοις. – ⏑ – ⏑ ⊔ –

ibid. v. 1030

ἔφερες ἔφερες ἄχεα πατρίδι ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑
φόνια· φόνιος ἐκ θεῶν, ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ ⊔
ὃς τάδ' ἦν ὁ πράξας. – ⏑ – ⏑ ⊔ –

Plaut. Pseudul. 141

hóc eorum opust, ut mávelis lupós apud oves quám domi
línquere hos custódes.

Besonders gern scheint so Callimachus unser Metrum gebraucht zu haben, weshalb es auch bei Terentianus v. 2940 und Bassus p. 258 epodus Callimachi heisst.

Nicht selten hängt das schliessende Ithyphallikon mit dem vorausgehenden Kolon zusammen (συνῆπται), wie in Arist. Ran. 884

νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χωρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

ebenso in Soph. Phil. 694, Pindar Ol. 5, 5.

So trefflich auf solche Weise das Ithyphallikon zum Abschluss einer grösseren rhythmischen Reihe passte, so wenig war es wegen seiner Kleinheit und seines brachykatalektischen Ausgangs geeignet, öfters hintereinander κατὰ στίχον wiederholt zu werden. Auch findet es sich so nur bei späteren Dichtern gebraucht, wie bei Caesius Bassus p. 255. Auf den äusserlich aus zwei Ithyphallicis zusammengesetzten στίχος δικατάληκτος

–́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⊔, –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⊔
δεῦρο δηῦτε Μοῦσαι, χρύσιον λιποῖσαι (Sappho)

werde ich unten in dem Abschnitt von den synkopirten Jamben und Trochäen noch einmal zurückkommen.

334. Die katalektische Tripodie hat zunächst ihre Stelle als Proodus oder Epodus, wie in Eur. Iph. Aul. 256

τοῖς δὲ Κάδμος ἦν – ⏑ – ⏑ –
χρύσεον δράκοντ' ἔχων. – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Arist. Lys. 1307

τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
καὶ ποδῶν κτύπος. – ⏑ – ⏑ –

Vgl. Eur. Orest. 964, Pind. Ol. I 6, Lycophronides fr. 2. Häufiger

kommt unser Kolon mit sich zu einem μέτρον δικατάληκτον verbunden vor:

– ◡ – ◡ – | – ◡ – ◡ ⏒

δῆλα μὲν φίλοι, | δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως (Eur. Alc. 218)

ebenso in Aesch. Agam. 404, Soph. Phil. 1214, Eur. Phoen. 1023, und besonders häufig bei den römischen Komikern in der Umgebung kretischer Verse, wie in

callidum senem | *callidis dolis* (Plaut. Bacch. 643)
quis tu's? quis mihi's? | *cur meam tibi* (Ter. Andria 635).

Die beiden Kola sind in den Handschriften bald zu einem Vers vereinigt, bald auf zwei Zeilen vertheilt, bald durch Wortverbindung mit einander verknüpft, wie in

καλλίνικον ᾠ|δὰν ἐμῷ χορῷ (Eur. El. 865)
nam illi, ubi fui, inde | *effugi foras* (Plaut. Most. 315),

bald durch Hiatus und syll. anceps auseinandergerückt, wie

vir malus viro | *optumo obviam it* (Pseud. 1293)
credo equidem potis | *esse te, scelus* (Pseud. 1302).

Von den dramatischen Dichtern der Griechen wurden auch drei und mehr Kola der Art hintereinander gesetzt, welche wiederum bald mit einander zusammenhängen, bald durch die Freiheiten des Versschlusses (Oed. R. 1217) von einander geschieden sind, wie in Soph. Philoct. 400 ff.

ἰὼ μάκαιρα ταυ- ◡ – ◡ – ◡ –
ροκτόνων λεόν- – ◡ – ◡ –
των ἔφεδρε, τῷ – ◡ – ◡ –
Λαρτίου – ◡ –
σέβας ὑπέρτατον ◡◡ ◡ – ◡ –

Vergl. Soph. Oed. R. 1207, Eur. Phoen. 1023, Orest. 992, Arist. Thesm. 1039.

Unser Kolon wird von dem Grammatiker Diomedes p. 482 Hypodochmius genannt: hypodochmius ex longa et brevi et longa et brevi et longa temporum octo. In der That hat dasselbe, wie man schon aus der angeführten Stelle des Philoktet sieht, die grösste Verwandtschaft mit dem Dochmius, und kommt meistens in Verbindung mit Dochmien und Kretikern vor. An eine dipodische Messung desselben und an eine Ergänzung durch leere Zeiten – ◡ – ◡ ⊔ ⊼ kann schwerlich irgendwo gedacht werden.

335. Aus der Verbindung der Tripodie mit einer vorausgehenden Dipodie entstand die P e n t a p o d i e. Meistens ist die-

selbe akatalektisch gebaut und hat dann die Bedeutung eines brachykatalektischen Trimeters, wie

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏑̱
ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν (Eur. Med. 642)

Doch findet sich einige wenige Mal auch die katalektische Form derselben, nämlich in Eur. Orest. 1482, Iph. Aul. 1311, beide Mal an dem Schlusse einer grösseren Periode.

336. Die katalektische Tetrapodie ist eines der schönsten Masse in der trochäischen Lyrik; sie ist weder von zu kleinem, noch von zu grossem Umfang und giebt zugleich der Stimme Raum, auf der letzten Sylbe etwas länger zu verweilen und sich in einer kurzen Pause zu erneutem kräftigen Anheben zu stärken. In der Regel sind alle Füsse des Kolon durch reine Trochäen gebildet; nur die Komiker haben sich häufiger erlaubt an der 4ten Stelle eine syll. anceps zu gebrauchen. Noch weiter gingen die älteren lateinischen Dichter, welche mit Ausnahme des letzten Fusses an den geraden wie ungeraden Stellen den Spondeus und Daktylus zuliessen, wie Plautus im Pseudulus 211

dýnamin domi habent máxumam,
sí mihi non iam huc cúlleis
óleum deportátum erit.

Vergl. Epid. I 1, 3 ff. und Cas. V 3, 13 ff.

Als lyrisches Metrum, das mit einer festen Melodie verbunden war, hat unsere Tetrapodie eine bestimmte Anzahl von Sylben — Philoxenus bei Atilius p. 302 spricht desshalb von einem heptasyllabon choriacon — und Horaz sowie Prudentius haben nach dem Vorbild des Alcäus sich streng an die Siebenzahl gehalten; bei den Tragikern aber finden sich vereinzelte Fälle der Auflösung einer Länge, wie in Aesch. Eum. 497

πάθεα προϲμένει τοκεῦ|ϲιν μεταῦθιϲ ἐν χρόνῳ·

ebenso in Eur. Phoen. 638 = 657, 639 = 658, 643 = 662, 644 = 663. Der Länge der Strophe stehen Kürzen in der Antistrophe gegenüber in Eur. Phoen. 642 ~ 661, 646 ~ 665, Iph. Aul. 236 ~ 247, 264 ~ 276.

Die alten Grammatiker nannten unser Metrum Εὐριπίδειον (s. Heph. c. 6, Plotius p. 529, Servius II 3; vergl. Victorinus III 3, 4). Der Name könnte auffällig erscheinen, da nicht sowohl Euripides, als Aeschylus dasselbe mit besonderer Vorliebe anwandte. Warum aber grade Euripides den Namen hergeben musste, erkennt man aus dem zweiten von Hephästion

angemerkten Namen ληκύθιον. Damit ist auf den bekannten Witz des Aristophanes in den Fröschen v. 1200 ff. angespielt, wo der Komiker den einförmigen Bau der euripideischen Verse und Sätze mit den Spottversen

Ἄργος κατασχών. ληκύθιον ἀπώλεσεν.
πηδᾷ χορεύων. ληκύθιον ἀπώλεσεν. κ. τ. λ.

parodirt. Die Grammatiker wollten also andeuten, dass unser Kolon mit dem 2ten Theil des Trimeters

⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

übereinstimme. Der Name Glyconium, den Diomedes p. 510 unserm Kolon gibt, beruht auf demselben Irrthum, mit dem Heliodor das Ithyphallikon Φερεκράτειον ἀτελές benannte.

337. Das Euripideion war von Hause aus ein Tanzrhythmus; dazu eignete es sich vortrefflich durch den beflügelten Bau seiner Füsse, während die schliessende Katalexe in kurzen Zwischenräumen der begleitenden Stimme die nöthigen Ruhepunkte bot. Schön hat Pratinas in seinem berühmten Hyporchem den Charakter unseres Kolon als Tanzrhythmus (ῥυθμὸς χοριακός Philoxenus bei Atilius p. 302 und Victorinus IV 2, 53) dadurch ausgedrückt, dass er mit Erwähnung des Tanzes auch zu diesem Tanzmetrum überging:

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ᾽ αὐλός
ὕστερον χορευέτω· | καὶ γάρ ἐσθ᾽ ὑπηρέτας.

Vgl. Aristoph. Thesm. 968 und Autocrates fr. 488.

Da, wo unser Metrum öfter hintereinander wiederholt ist, hatte es bald die Bedeutung eines einzelnen Verses, bald die eines Gliedes einer Periode. In letzterem Falle muss seine schliessende Länge dreizeitig gemessen werden, in ersterem konnte der fehlende Takttheil ganz oder theilweise in die Pause fallen. Als Vers ist unser Metrum gebraucht von Euripides in Phoen. 239—45, Phoen. 638 ff., Hel. 215—18, Iph. Aul. 259—61, Plaut. Trin. 247 ff. Pseud. 211 ff. Ep. I 1, 3 ff. Cas. V 3, 13—17.

Aeschylus verschmähte diese leichte tändelnde Composition und gab unserem Kolon, das er mit Vorliebe gebrauchte, dadurch einen würdevolleren, dem Ernste der Tragödie entsprechenderen Charakter, dass er zwei oder drei zu einer Periode verband, wie

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
οἶκτον οἰκτίσαιτ᾽, ἐπει|δὴ πίτνει δόμος δίκας (Eum. 516)

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀν|τήνορος σποδοῦ γεμί|ζον λέβητας εὐθέτους
(Agam. 442)

338. Die vollständige Tetrapodie pflegt, wenn mit der katalektischen verbunden, die Form der reinen Tetrapodie zu haben, wie in Aesch. Prom. 415—17, Eum. 496, Eur. Phoen. 247. 258. 645. 664. In den trochäischen Systemen, die von dem Lyriker Anacreon ausgingen und in der attischen Komödie eine der beliebtesten Liederformen bildeten, ward die Kürze des 2ten Fusses als eine zweifelhafte Sylbe behandelt, so dass das ganze Kolon die Gestalt nicht einer Tetrapodie, sondern eines Dimeter hatte. Derselbe heisst bei den Grammatikern Alcmanius (s. Servius c. 2) oder Anacreonteus (s. Plotius p. 519), unklarer ist die Benennung angelicon bei Victorinus II 5, 14.

Ausser in Systemen findet sich der trochäische Dimeter nur vereinzelt als Proodus, Epodus oder Mesodus namentlich in bacchiischen Gesängen lateinischer Komiker.

Auch in der reinen Tetrapodie ist einige Mal, wiewohl sämmtliche Füsse aus reinen Trochäen bestehen, die Zweitheilung durch rhetorische Mittel angedeutet, wie in

σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα (Eur. Hel. 347)
πολὺ μὲν αἷμα, πολὺ δὲ δάκρυον (Eur. Hel. 364)
τὸ σὸν ἄγαλμα, τὸ σὸν ἵδρυμα (Eur. Suppl. 631)
κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα (Eur. Phoen. 247).

Besonders aber hat Plautus in dem 1ten Theile des trochäischen Tetrameters jene Zweitheilung des Dimeter durch die Figur der Assonanz heraustreten lassen, worüber Usener, Reim in altlateinischer Poesie (Jahrb. f. Phil. 1873 S. 174 ff.) gehandelt hat.

Die trochäischen Systeme.

339. Die trochäischen Systeme haben sich nie zu jener fest ausgeprägten Form ausgebildet, die wir an den anapästischen kennen gelernt haben; ja viele unter ihnen, und gerade die ältesten, sind nur Scheinsysteme. Während nämlich in den echten Systemen nur die Begriffe Takt, Kolon und Periode Geltung haben, in Folge dessen aber auch die Kola eine selbständigere Stellung erhalten, die in dem Wortschluss nach jedem Kolon ihren äusseren Ausdruck findet, ist in den trochäischen wie jambischen Systemen jenes Gesetz des Wortschlusses nie strenge eingehalten worden, und finden sich öfters innerhalb der fortlaufenden Taktreihe zwei Kola zu einer Art von Vers zusammengefasst. Solche Scheinsysteme liegen in dem reizenden Gedicht des Anacreon fr. 75 vor:

Πῶλε Θρηκίη, τί δή με | λοξὸν ὄμμασιν βλέπουσα
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ | μ᾽ οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;

Ἴcθι τοι, καλῶc μὲν ἄν τοι | τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,
ἡνίαc δ᾽ ἔχων cτρέφοιμι σ᾽ | ἀμφὶ τέρματα δρόμου·
Νῦν δὲ λειμῶνάc τε βόcκεαι | κοῦφά τε cκιρτῶcα παίζειc·
δεξιὸν γὰρ ἱπποcείρην | οὐκ ἔχειc ἐπεμβάτην.

Jede der drei Strophen besteht aus vier trochäischen Dimetern und schliesst mit einem katalektischen Metrum; aber je zwei Dimeter sind regelmässig zu einem Vers zusammengefasst, mit dem ein Sinnabschnitt endigt, und der die Freiheit des Hiatus an seinem Schlusse zulässt. Mit dem 1ten Kolon jedes dieser Verse schliesst nicht blos kein Satz, sondern selbst nicht einmal ein Wort in fr. 76

κλῦθί μευ γέροντοc εὐέ|θειρα χρυcόπεπλε κούρα.

Von einem Hiatus an seinem Schlusse kann daher selbstverständlich keine Rede sein, und ich habe daher oben v. 4 das auch vom Sinn verlangte cὲ mit Bergk eingesetzt. Ebenso unverkennbar sind die 6 Dimeter im Skolion des Timokreon fr. 8 auf zwei Verse vertheilt:

ὤφελέν c᾽, ὦ τυφλὲ Πλοῦτε, | μήτε γῇ μήτ᾽ ἐν θαλάccῃ | μήτ᾽ ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν,
ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν | κἀχέροντα· διὰ cὲ γὰρ πάντ᾽ | ἔcτ᾽ ἐν ἀνθρώποιc κακά.

Auch bei den Dramatikern haben wir Anzeichen von der Zusammenfassung zweier Dimeter eines Systems zu einem Vers, jedoch so, dass am Schlusse der zusammenhängenden Verse der Hiatus strenge ausgeschlossen ist, wie in der Helena des Euripides 202 ff.

ὁ δ᾽ ἐμὸc ἐν ἁλὶ πολυπλανὴc | πόcιc ὀλόμενοc οἴχεται,
Κάcτορόc τε cυγγόνου τε | διδυμογενὲc ἄγαλμα πατρίδοc
ἀφανὲc ἀφανὲc ἱππόκροτα λέ|λοιπε δάπεδα γυμνάcιά τε
δονακόεντοc Εὐρώ|τα, νεανιᾶν πόνον.

340. Ihre eigentliche Ausbildung erhielten die trochäischen Systeme in dem Drama, namentlich in der Komödie. Vorzüglich war es Aristophanes, der fast alle seine trochäischen Lieder in die Form mehr oder minder streng gebauter Systeme goss. Unter streng gebauten Systemen verstehe ich solche, in denen ein katalektischer die einzelnen Perioden von einander scheidender Dimeter in mässigen Zwischenräumen wiederkehrt, wie in den Fröschen 534—41:

Ταῦτα μὲν πρὸc ἀνδρόc ἐcτι
νοῦν ἔχοντοc καὶ φρέναc καὶ
πολλὰ περιπεπλευκότοc,
μετακυλίνδειν αὑτὸν ἀεί
πρὸc τὸν εὖ πράττοντα τοῖχον
μᾶλλον ἢ γεγραμμένην
εἰκόν᾽ ἑcτάναι, λαβόνθ᾽ ἓν

σχῆμα· τὸ δὲ μεταστρέφεσθαι
πρὸς τὸ μαλθακώτερον
δεξιοῦ πρὸς ἀνδρός ἐστι
καὶ φύσει Θηραμένους.

Indem aber, ähnlich wie bei den anapästischen Systemen, die einzelnen Dimeter sich der Bedeutung von Versen näherten, konnte auch eine grössere Anzahl derselben hintereinander ohne emmetrische Pause wiederholt werden, wie im Frieden 571—81:

Ἀλλ᾽ ἀναμνησθέντες, ὦνδρες,
τῆς διαίτης τῆς παλαιᾶς,
ἥν παρεῖχ᾽ αὕτη ποθ᾽ ἡμῖν,
τῶν τε παλασίων ἐκείνων,
τῶν τε σύκων, τῶν τε μύρτων,
τῆς τρυγός τε τῆς γλυκείας,
τῆς ἰωνιᾶς τε τῆς πρὸς | τῷ φρέατι,
τῶν τ᾽ ἐλαῶν, ὧν ποθοῦμεν,
ἀντὶ τούτων τήνδε νυνὶ
τὴν θεὸν προσείπατε.

In anderen Systemen hinwiederum ist die strenge Form der Systeme dadurch gelockert, dass nach dem Vorbilde Anacreons einzelne Dimeter oder Dimeter und Monometer zu Versen zusammengefasst sind, wie in den Ecclesiazusen v. 893—99:

Εἴ τις ἀγαθὸν βούλεται πα|θεῖν τι, παρ᾽ ἐμοὶ χρὴ καθεύδειν.
οὐ γὰρ ἐν νέαις τὸ σοφὸν ἔν|εστιν, ἀλλ᾽ ἐν ταῖς πεπείραις·
οὐδέ τις στέργειν ἂν ἐθέλοι
μᾶλλον ἢ ᾽γὼ τῶν φίλων ᾧ|περ ξυνείην,
ἀλλ᾽ ἐφ᾽ ἕτερον ἂν πέτοιτο.

Wie sehr jedoch auch derartigen trochäischen Liedern die Form des Systems zu Grunde liegt, ersieht man am deutlichsten daraus, dass in Bezug auf die Sinnabschnitte, welche die Zusammenfassung mehrerer Dimeter an die Hand geben, in den antistrophischen Gedichten der Vögel 1553—64 ∾ 1694—1705 und der Frösche 1099—1108 ∾ 1109—18 keine ebenmässige Responsion zu erkennen ist.

341. Weiter entfernen sich von der gesetzmässigen Form der Systeme solche Lieder, in denen in éiner Periode mehrere katalektische Kola vorkommen, wie in den Vögeln 1470—81:

Πολλὰ δὴ καὶ καινὰ καὶ θαυ-

μάστ᾽ ἐπεπτόμεσθα καὶ
δεινὰ πράγματ᾽ εἴδομεν.
ἔστι γὰρ δένδρον πεφυκὸς
ἔκτοπόν τι, καρδίας ἀ-
πωτέρω, Κλεώνυμος,
χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ-
λως δὲ δειλὸν καὶ μέγα.
τοῦτο τοῦ μὲν ἦρος ἀεὶ
βλαστάνει καὶ συκοφαντεῖ,
τοῦ δὲ χειμῶνος πάλιν τὰς
ἀσπίδας φυλλορροεῖ.

Vergl. Av. 1554, 1559, 1695, 1700, Ran. 896, 993, Eur. Hel. 202—9. Thatsächlich hat, wie nicht zu bezweifeln ist, auch in solchen Systemen der Rhythmus seinen regelmässigen Fortgang genommen, indem in den katalektischen Dimetern die letzte Länge durch dreizeitige Messung die Bedeutung eines ganzen Fusses erhielt.

Eine weitere Abweichung von der ursprünglichen Form der Systeme trat dadurch ein, dass durch den Sinn ein Monometer mit einem Dimeter zu einem scheinbaren Trimeter verbunden wurde (s. Eccl. 896, Lys. 1198. 1212, Ran. 904) und auch einzelne katalektische Dimeter neben grössere Perioden zu stehen kamen. Ein hübsches Beispiel einer derartigen Composition haben wir in den Thesm. 459—65:

Ἕτερον αὖ τι λῆμα τοῦτο
κομψότερον ἔτ᾽ ἢ τὸ πρότερον | ἀναπέφηνεν,
οἷά τ᾽ ἐστωμύλατο
οὐκ ἄκαιρα, φρένας ἔχοντα
καὶ πολύπλοκον νόημ᾽ οὐδ᾽
ἀσύνετ᾽, ἀλλὰ πιθανὰ πάντα·
δεῖ δὲ ταύτης τῆς ὕβρεως ἡ|μῖν τὸν ἄνδρα
περιφανῶς δοῦναι δίκην.

Vergl. Ran. 1370—77.

342. Hängen in einem trochäischen System zwei Dimeter zusammen (συνῆπται), so pflegt in der Regel nach der Hebung des letzten Fusses ein Wort zu schliessen. Legt man auf diese Cäsur ein solches Gewicht, dass man nach ihr die Zeile schliesst, so entsteht der Schein, als ob nicht die rhythmische Reihe ununterbrochen fortlaufe, sondern der trochäische Rhythmus in den

jambischen übergehe. Dies ist in dem Liede der Wespen V. 373 ff. der Fall, wenn wir der handschriftlichen Verstheilung folgen:

Μηδὲν, ὦ τᾶν, δέδιθι μηδέν.
ὡς ἐγὼ τοῦτόν γ', ἐὰν
γρύξῃ τι, ποιήσω δακεῖν
τὴν καρδίαν,
καὶ τὸν περὶ ψυχῆς δρόμον
δραμεῖν, ἵν' εἰδῇ μὴ πατεῖν
τὰ τοῖν θεοῖν ψηφίσματα.

und ähnlich in den Wespen 1265—73.

343. Die trochäischen Systeme haben sich namentlich in den jüngeren Stücken des Aristophanes einen sehr ausgedehnten Platz erobert. Ihr Gebrauch in der Komödie hängt mit der Bedeutung des Trochäus als Tanzrhythmus zusammen. Die grosse Popularität der trochäischen Liedweise brachte es aber mit sich, dass sie auch in solchen Gesängen, zu denen nicht getanzt wurde, Eingang fand, und dass Gedanken verschiedenster Art, die ohne leidenschaftliche Aufregung ruhiger Reflexion oder gutmüthiger Schalkhaftigkeit entsprangen, in die einfache Form trochäischer Systeme gekleidet wurden. Auch Wechselgesänge zwischen mehreren Schauspielern oder einem Schauspieler und dem Chorführer erhielten ganz gewöhnlich die rhythmische Form trochäischer Systeme.

Ausserdem wurden von Aristophanes trochäische Systeme, analog den anapästischen, zum effektvollen Abschluss katalektischer trochäischer Tetrameter gebraucht. In dieser Stellung finden wir sie in den Rittern V. 284 ff., im Frieden V. 339 ff., 571 ff., 651 ff., in den Vögeln V. 387 ff.

Im Lateinischen haben wir keine förmlichen trochäischen Systeme, wohl aber begegnen uns bei Plautus und Terentius Formen trochäischer Composition, welche in letzter Linie auf die trochäischen Systeme der griechischen Komödie zurückgehen. Von diesen werden wir in dem nächsten Paragraphen zu handeln passende Gelegenheit haben.

Der trochäische Tetrameter.

344. Der Septenar oder katalektische trochäische Tetrameter ist ähnlich wie der anapästische nichts anders als die Vereinigung eines akatalektischen Dimeter mit einem katalektischen:

´ ᴗ _ ᴗ̄ ´ ᴗ _ ᴗ̄, ´ ᴗ _ ᴗ̄ ´ ᴗ ᴗ̲

ὦ σοφώτατοι θεαταὶ δεῦρο τὸν νοῦν πρόσχετε.

Bei den Lyrikern sind Tetrameter mit lauter reinen Trochäen keine Seltenheit, wie bei Solon fr. 33

ἐσθλὰ γὰρ θεοῦ διδόντος αὐτὸς οὐκ ἐδέξατο.

ebenso bei Archilochus fr. 58, Telestes fr. 1. Auch die Dramatiker haben die reine Form einige Mal absichtlich gewählt, um die Raschheit der Handlung auszudrücken, wie Aristophanes in den Wespen 408

ἀλλὰ θοἰμάτια λαβόντες ὡς τάχιστα, παιδία.

Vergl. Av. 276. 284; in der Regel aber erstrebten dieselben einen ruhigeren Gang durch Zulassung der syll. anc. an den geraden Stellen, und Verse mit drei Spondeen sind desshalb bei ihnen gar keine Seltenheit, wie in den Wolken 607

ἡνίχ᾿ ἡμεῖς δεῦρ᾿ ἀφορμᾶσθαι παρεσκευάσμεθα,
ἡ σελήνη συντυχοῦσ᾿ ἡμῖν ἐπέστειλεν φράσαι.

345. Bezüglich der übrigen im Bau des Verses befolgten Gesetze ist Porson in der berühmten Vorrede zur Hecuba p. XLIV sqq. von dem Satze ausgegangen, dass der trochäische Tetrameter als ein jambischer Trimeter mit vorausgeschicktem Creticus angesehen werden müsse:

_ ᴗ _ | ᴗ̄ _ ᴗ _ ᴗ̄ _ ᴗ _ ᴗ̄ _ ᴗ _

Dem entsprechend haben die Griechen im 6ten Fuss den Spondeus gemieden, wenn mit ihm zugleich ein mehrsylbiges Wort endete; sie thaten dieses, damit der Hörer nicht beim Vernehmen eines längeren, auf einen Spondeus endigenden Wortes unwillkürlich den Eindruck erhalte, als sei damit der Rhythmus zum Schluss gekommen. Porson hat desshalb in dem Vers der Helena 1648, dem einzigen, der in den erhaltenen Tragödien dem Gesetze widerstrebt,

οἵπερ ἡ δίκη κελεύει μ᾿. ἀλλ᾿ ἀφίστασθ᾿ ἐκποδών.

ἀφίστασθ᾿ in ἀφίστασ᾿ emendirt, hingegen den Komikern die Verletzung jener Regel zugestanden; siehe Arist. Nub. 577. 581.

Störend ist auch die Auflösung der Länge des vorletzten Fusses, da durch dieselbe zugleich die Reinheit des Rhythmus, den man besonders am Versschluss deutlich herauszuhören wünscht, getrübt wird, und eine unstäte Unruhe in den Vers kommt. Nur selten wichen die griechischen Dichter, theils im Streben nach

rhythmischer Malerei, theils in Folge der spröden Natur der Eigennamen von diesem natürlichen Gesetze ab, wie Aristophanes in den Vögeln 276 und in den Wolken 581:

τίς ποτ᾽ ἔσθ᾽ ὁ μουσόμαντις ἄτοπος ὄρνις ὀριβάτης.
εἶτα τὸν θεοῖσιν ἐχθρὸν βυρσοδέψην Παφλαγόνα.

ebenso in Vesp. 342. 461, Av. 281, Eq. 319 (an letzterer Stelle hat indess Elmsley durch die Emendation καὶ γέλων statt καταγέλων den Vers geglättet), ferner bei Philemon fr. 83, 3, Antiphanes fr. 204, 4, Menander fr. 235, Epicharmus fr. 94, 17. 98, 5. 100, 1, und selbst bei dem Tragiker Euripides in Phoen. 609 und Ion 1254. An allen Stellen aber mit Ausnahme von Epicharmus 100, 1 besteht dann der 7te und 8te Fuss aus einem Wort.

Mit Bezug auf die verschiedene Behandlung des Verses bei verschiedenen Dichter unterschieden die Grammatiker auch hier wie bei dem jambischen Trimeter zwischen dem metrum Archilochium, tragicum, comicum, satyricum; s. Victorinus II 5, und Fragm. Bobiense de metris in Endlichers Anal. gramm. p. 517. Doch tritt der Unterschied der Dichtgattungen in Bezug auf die metrische Form beim trochäischen Tetrameter weit weniger als beim jambischen Trimeter hervor, da auch die Komiker den kyklischen Daktylus im Tetrameter ausschlossen. Nur so viel lässt sich angeben, dass Tetrameter mit lauter kurzen Thesen bei den Lyrikern noch einmal so oft als bei den Dramatikern vorkommen, und dass Aristophanes häufiger als die Tragiker Tetrameter mit drei langen Thesen und mit Füssen von der Form des Anapäst ◡◡ _ bildete; s. Rumpel, der trochäische Tetrameter bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern, im Phil. XXVIII 425—437.

346. Die altlateinischen Bühnendichter haben den Vers nach den in § 328 aufgestellten allgemeinen Grundsätzen viel freier behandelt, indem sie an allen Stellen, mit Ausnahme der vorletzten, eine zweifelhafte Sylbe zuliessen

´ ⏓ _ ⏓ ´ ⏓ _ ⏓ ´ ⏓ _ ⏓ ´ ◡ _

und selbst den stellvertretenden Daktylus nicht ganz ausschlossen.

Nur am Schlusse des 1ten Kolon war die Freiheit gewissen Beschränkungen unterworfen; fiel nämlich die Cäsur nach der Senkung des 4ten Fusses, so konnte derselbe nur die Form eines Trochäus oder Spondeus haben, und fiel sie nach der Hebung des 4ten Fusses, so musste der 3te Fuss ein reiner Trochäus oder ein Tribrachys sein; s. Ritschl Proleg. ad Trin. CCLXXVIII.

Da ferner der 7te Fuss immer rein sein musste, so ward im 6ten, um gewissermassen ein Gegengewicht zu schaffen, der schwere Spondeus bevorzugt; es wurden so im 6ten Fuss des trochäischen Septenars dieselben Regeln beobachtet, wie im vor-

letzten Fuss des jambischen Trimeters, worauf ich weiter unten § 396 näher eingehen werde.

Im 1ten Fuss, der auch schon bei den Griechen öfters die aufgelöste Form hatte, nahmen sich die altlateinischen Bühnendichter noch besondere Freiheiten; nicht nur setzten sie hier unbedenklich die sonst ausgeschlossenen (s. § 325) oder doch seltenen Formen des Daktylus _ ◡, ◡ und _ ◡ ◡, wie

ómnibus os optúrent, ne quis mérito male dicát sibi (Plaut. Stich. 114)
ádde gradum adproperá, iam dudum fáctumst quom abistí domo
(Plaut. Trin. 1010),

sie erlaubten sich auch hier öfter und über die sonst (s. § 28) gesteckten Grenzen hinaus eine lange Sylbe als Kürze zu behandeln, wie im Stichus 98 f.

víros nostros, quibus tú nos voluisti ésse matres fámilias?
bónas ut aequomst fácere, facitis, quóm tamen absentís viros

vergl. *bónae frugi* Cas. II 4, 5, *fóres pultabo* Trin. 868, *fóres patebunt* Trabea v. 3. Rib., *fóris cenare* Stich. 598, *cáni quoque* Epid. II 2, 50, *ávi sinistra* Pseud. 762, *érile imperium* Aul. IV 1, 13, *dédisse* Amph. 761, *dédisti* Curc. 345, *rédisse* Stich. 507, *séd adde* Trin. 385, *úbi alter* Pseud. 1260, *quód antehac* Capt. 244, *néque Antipho* Phorm. 502, *úbi estis* Cist. III 18, *égo hinc araneas* Stich. 358, *ét ipsus* Amph. 415, Bacch. 478.

Nach dem 1ten Fuss des Verses hatte den nächst starken Ictus der 1te Fuss des 2ten Gliedes; auch hier erlaubten sich also Plautus und Terenz ähnliche Freiheiten, nämlich ungewöhnliche Daktylen, wie in Pseud. 667

dí immortales, cónservavit me íllic homo adventú suo.

ebenso im Stich. 58, Epid. IV 2, 4, Mil. 1370, Pers. 663, Rud. 1121, und weitgehende Kürzungen langer Sylben, wie *fíde non* Poen. IV 2, 68, *árae meae* Truc. IV 2, 68, *bóves quos* Pers. 262 (vgl. v. 259), Aul. II 2, 57, *quód hostica* Capt. 246, *quód ambo* Heaut. 338, *nísi hinc abis* Amph. 357, *vícissatim* Stich. 532.

Der trochäische Tetrameter, auch Tetrameter schlechthin genannt (s. Aristoteles, rhet. III 8 und Suidas unter Φρύνιχος) hiess bei den Lateinern in wörtlicher Uebersetzung *versus quadratus*; s. Gellius N. A. II 29, IV 7, Victorinus III 12. Gewöhnlicher ist in unserer Zeit die dem Varro bei Diomedes p. 515 entnommene Benennung *versus septenarius*, womit der katalektische Tetrameter dem akatalektischen jambischen und trochäischen Tetrameter *(versus octonarius)* entgegengestellt wird. Wie durchweg, so haben auch im trochäischen Tetrameter die lateinischen Komiker ein Aus-

einanderfallen des Versictus und Wortaccentes möglichst zu vermeiden gesucht; über die speciellen Normen, die sie dabei einhielten, siehe oben §§ 77. 78.

347. Da der Tetrameter den Umfang eines zusammengesetzten Fusses überschreitet, so muss er nothwendig eine Cäsur haben. Die natürlichste Stelle dieser Cäsur ist nach dem 4ten Fuss

⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑̄, ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ –

Diese Cäsur ist auch fast ausnahmslos von den griechischen Lyrikern und Tragikern gewahrt worden, und Porson ad Eur. Hecubam p. XLIV vermuthet daher in den widerstrebenden Versen Aesch. Pers. 165 und Soph. Phil. 1402

ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν᾽ ἄφραστός ἐστιν ἐν φρεσίν,

εἰ δοκεῖ στείχωμεν. ΦΙ. ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος,

ein Verderbniss. Die Komiker aber haben oft die Hauptcäsur vernachlässigt und statt ihrer eine stellvertretende Cäsur nach der Hebung des 4ten Fusses eintreten lassen, so dass sich das Schema des komischen Tetrameters folgendermassen darstellt:

⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ –, ⏑̄, ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ –

κᾆθ᾽ ὅταν θύειν δέῃ, στρεβλοῦτε καὶ δικάζετε (Arist. Nub. 620)

póne adprendit pállio, resupínat, respició, rogo (Ter. Phorm. 862)

Es gibt aber auch Septenare bei den griechischen Komikern, seltener bei den lateinischen, die keine der beiden Cäsuren haben, wie

ἡνίχ᾽ ἡμεῖς δεῦρ᾽ ἀφορμᾶσθαι παρεσκευάσμεθα (Nub. 607)

πρῶτα μὲν χαίρειν Ἀθηναίοισι καὶ τοῖς ξυμμάχοις (Nub. 609)

neú qui rem ipsam pósset intellégere thensaurúm tuum (Trin. 1145)

quoí homini despóndit? Lysitelí, Philtonis fílio (Trin. 604)

ferner Arist. Pac. 302. 323, Av. 1101. 1106. 1108. 1113. 1114. Die lateinischen Dichter haben nicht blos bei dem trochäischen Tetrameter, gleichwie bei dem jambischen Senar und daktylischen Hexameter, strenger als ihre Vorbilder in Hellas die Regeln der Hauptcäsur eingehalten, sondern auch ganz gewöhnlich eine Nebencäsur (caesura minor) nach der 1ten Dipodie gesetzt und deren Bedeutung durch die Figur der Assonanz und Anaphora gesteigert (s. § 338 A.), wie in

cónferre omnes cóngratantes quí pugnavi fórtiter (Plaut. Men. 129)

ábiit socerus, ábiit medicus; sólus sum, pro Iúppiter (ibid. 957)

Auch die Hauptcäsur ist in dem trochäischen Tetrameter manchmal verstärkt durch die rhetorische Figur der Anaphora, wie in

θεοῦ μὲν εὐνήτειρα Περςῶν, θεοῦ δὲ καὶ μήτηρ ἔφυ (Aesch. Pers. 157)
prímus ad cibúm vocatur, prímo pulmentúm datur (Plaut. Mil. 349)

vergl. Archilochus fr. 71, Soph. Oed. Col. 1067, Eur. Cycl. 363, Plaut. Stich. 728, Curcul. I 3, 23, Bacch. 640, Men. 403. 1014, Trucul. V 54. Hingegen haben schon Sophokles und Euripides nicht mehr darauf geachtet den Personenwechsel an der Stelle der Cäsur eintreten zu lassen; siehe Philoct. 1402, Phoen. 605. 611. 612. 613. 615. 618, Ion 539 ff. Iph. Aul. 1341 ff.

Regelmässig ist die Hauptcäsur in 93 Versen von dem Dichter des Pervigilium Veneris eingehalten; Terentianus lässt einmal v. 1411

pes erit βακχεῖος, ἀντίβακχος *autem tunc erit*

die Cäsur die Theile eines Compositums durchschneiden, und setzt zweimal v. 1329 und 2343 statt der Hauptcäsur die stellvertretende; die volle Freiheit der Komiker nahm sich Theokrit in dem Epigramm 17.

348. Da mit der Cäsur nur ein Kolon, kein Vers schloss, so war gesetzlich in derselben kein Hiatus zulässig; auch unterliegt es keinem Zweifel, dass sich die Griechen eine solche Licenz nicht genommen haben. Aber bei Plautus kommt oft ein Hiatus nach dem 4ten Fuss vor, und es frägt sich nur, ob derselbe erst einer fehlerhaften Ueberlieferung seinen Ursprung verdanke, oder ob der Dichter selbst diese Freiheit oder Nachlässigkeit sich nachgesehen habe. Nachdem Ritschl in seiner Ausgabe des Plautus den Hiatus anfangs verurtheilt, später zugelassen hatte, trat A. Spengel, Plautus S. 178—188 als Vertheidiger des Hiatus auf und stellte die diesbezüglichen Stellen zusammen. Dagegen erhob wieder W. Müller, Plautinische Prosodie S. 542—607 Einsprache, und bestritt die Gesetzmässigkeit des Hiatus, indem er daran erinnerte, dass Plautus den Vers gar nicht asynartetisch gebaut habe. Legitim kann allerdings ein Hiatus in der Cäsur unseres Verses nicht genannt werden, aber eher zu entschuldigen ist er hier als an anderen Stellen; und da nun einmal die lateinischen Komiker von einer saloppen Nachlässigkeit im Versbau nicht freizusprechen sind, so wird eine unbefangene Kritik den Hiatus in der Cäsur unseres Verses nicht entfernen, wenn seine Beseitigung zu weitgehenden Aenderungen nöthigen würde, und wenn mit der Verscäsur zugleich ein Sinneinschnitt verbunden ist, wie in

úno cantharó potare, únum scortum dúcere (Stich. 728)
cárnufex non égo te novi? ábin e conspectú meo (Amph. 318)
díem aquam solem lúnam noctem: haéc argento nón emo (Asin. 198)
spórtulam cape átque argentum: éccos tris nummós habes (Men. 219)

Selbst dann, wenn ohne Interpunction das 2te Glied mit einem

nachdrucksvollen Worte anfängt, zu dessen Aussprache die Stimme wieder von neuem Athem holen muss, wie in

nón concedam néque quiescam úsquam noctu néque dius (Merc. 862)
sátin habes, si ego ádvenientem íta patrem faciám tuum (Most. 389)

darf der Hiatus keinen Anstoss erregen.

Ausser diesen sicher zu entschuldigenden Hiaten finden sich aber auch noch viele andere, die keine derartige Rechtfertigung haben und doch von Plautus selbst herzurühren scheinen, wie in Amph. 849, Asin. 347. 519, Capt. 861, Men. 399. 435. 667. 1091. 1112, Merc. 957, Mil. 1402.

349. Angewandt hat den trochäischen Tetrameter bereits Archilochus, von dem er bei den Grammatikern den Namen *metrum Archilochium* bekam; s. Victorinus II 5, 8. III 14, 4, Servius 2. Aus der alten Anwendung des trochäischen Rhythmus beim Tanze der Festgenossen des Dionysos (vergl. Archilochus fr. 79) kam der Tetrameter in die dramatische Poesie (s. Aristoteles, poët. 4). In der Komödie des Epicharmus war er eines der hauptsächlichsten Metra (s. Victorinus II 5, 8), und auch in der attischen Komödie, so wie in den aus dem Griechischen entlehnten Lustspielen des Plautus und Terenz spielte er eine hervorragende Rolle. Auch die ältesten Tragödien, wie die des Phrynichus, waren grösstentheils in trochäischen Tetrametern geschrieben; in den Persern wandte den Vers auch Aeschylus noch häufig an (155—175. 215—248. 703—758), aber dann schien immer weniger der lustige hüpfende Gesell zum Gefolge der ernsten erhabenen Melpomene zu passen, bis er sich in den jüngeren Stücken des Euripides wieder häufiger zur Geltung brachte.

350. Dem allgemeinen Charakter des trochäischen Rhythmus (s. § 327) entsprechend dient auch in dem Drama der Tetrameter zur Begleitung eiliger Bewegung. Deshalb steht er so häufig in den Einzugsliedern der Komödie, wie z. B. in der Parodos der Acharner, wo der Chor, den Dikaiopolis verfolgend, eiligen Fusses in die Orchestra einzieht. Der Einzug des Chors in der Tragödie war zu feierlich, als dass sich für ihn der trochäische Rhythmus geeignet hätte; doch begleitet einige Mal auch in der Tragödie der Septenar die Bewegungen des Chors, nämlich in der Epiparodos des Rhesus V. 676, und in der Exodos des Agam. 1649—1673, Oed. R. 1524—1530, Philoct. 1402—1407, Phoen. 1758, Ion 1606—1622. An anderen Stellen, wie in Pers. 246, Orest. 729.

1549, Ion 1250, Iphig. Aul. 1337, Herc. fur. 872 dient derselbe dazu, das rasche Eintreten oder Abtreten eines Schauspielers zu begleiten. Eine feste Stelle hat sodann unser Vers in dem Epirrhema und Antepirrhema der Parabase; aber auch hier scheint der Chor, während die Halbchorführer die Septenare vortrugen, unter orchestischen Bewegungen eine Schwenkung vollzogen zu haben. Von dem Gebrauch des Tetrameters in der Exodos und Parodos ausgehend wandten endlich die Dichter Tetrameter zum Abschluss oder zur Einleitung eines Aktes überhaupt an, wie in Herc. f. 855—74, Hel. 1621—40, Iph. Taur. 1203—33, Ion 509—65, Bacch. 604—41, Thesm. 687—88.

Es gingen aber auch die dramatischen Dichter und namentlich die römischen Komiker häufig vom jambischen Trimeter zum trochäischen Tetrameter über, um aus dem ruhigen Gang des Stückes zu schwungvolleren bewegten Scenen sich zu erheben. So bricht Eteokles in den Phönissen V. 588 die gemessenen langen Reden der feindlichen Brüder und der vermittelnden Mutter mit den raschen Worten ab

μῆτερ, οὐ λόγων ἔθ᾽ ἀγών, ἀλλ᾽ ἀνάλωται χρόνος,

und leitet damit ein heftiges in kurzer Rede und Widerrede sich bewegendes Zwiegespräch ein. Eine ähnliche Steigerung des Affectes liegt auch in Eur. Iph. Aul. 317. 855. 1336, Ion 509, Hel. 1621, Arist. Ach. 302, Pac. 553, Vesp. 415 und an unzähligen Stellen des Plautus und Terenz dem Gebrauch des Septenars zu Grunde; vergl. Fragm. Ambrosianum p. 254 N.: ὁ Ἀρχίλοχος ἐπὶ θερμῶν ὑποθέσεων τροχαικῷ τετραμέτρῳ κέχρηται, und Victorinus p. 84, 27: tetrameter Archilochius aptus festivis narrationibus. Der Unterschied der jambischen Trimeter und trochäischen Septenare trat aber den Zuschauern im Theater zu Athen und Rom viel deutlicher als uns entgegen, da, wie wir später sehen werden, die Trimeter einfach gesprochen wurden, die Recitation der Tetrameter aber von Insrumentalmusik begleitet war.

351. Den akatalektischen Tetrameter haben wir schon oben bei Besprechung der trochäischen Systeme kennen gelernt, indem wir sahen, dass Anacreon und vielleicht vor ihm schon Alcman (s. fr. 68) zwei Dimeter zur Einheit eines Verses zusammenzuschliessen pflegte. Von dem teischen Sänger hat der Vers auch den Namen *versus Anacreonteus* erhalten (s. Servius c. 2; vergl. Hephästion c. 6); häufige Anwendung fand er aber erst bei den

scenischen Dichtern der Römer, die denselben an Stelle der trochäischen Systeme der Griechen gebrauchten.

Der lateinische Octonar ist nach denselben Gesetzen wie der Septenar gebaut; noch weniger wie bei jenem darf bei ihm der Hiatus in der Cäsur Anstoss erregen; zugelassen ist derselbe in Plaut. Men. 594, Merc. 341, Amph. 579:

néc magis manuféstum ego hominem | únquam ullum tenéri vidi.
míser amicam míhi paravi | ánimi causa, prétio eripui.
sátin hoc plane, sátin diserte, | ére, nunc videor tíbi locutus?

An letzter Stelle empfiehlt sich nämlich die Annahme eines Hiatus weit mehr, als die Messung

sátin hoc plane sátin diserte, ere, núnc videor tibí locutus,

die im Widerspruch steht mit der rhetorischen Gliederung des Satzes und einen Daktylus in den 4ten Fuss bringt. Ueber andere Stellen, in denen man einen Hiatus angenommen hat, siehe W. Müller, Plaut. Prosodie S. 608.

352. Der Zusammenhang der akatalektischen Tetrameter der römischen Bühnendichter mit den Systemen der griechischen Dramatiker gibt sich besonders darin kund, dass Plautus und Terenz öfters mehrere Verse mit fortlaufendem Rhythmus (numeris continuatis) zu einem grösseren Ganzen verbinden. Das richteten sie nun so ein, dass sie entweder mehrere akatalektische Tetrameter auf einander folgen liessen, wie in Pseud. 161—64:

tíbi praecipio ut níteant aedes: | hábes quod facias, própera, abi intro.
tú esto lectistérniator, | tú argentum eluito, ítidem exstruito.
haéc, quom ego a foró revortar | fácite ut offendám parata,
vórsa, sparsa, térsa, strata, | laúta structaque ómnia ut sint.

oder dass sie einen akatalektischen Tetrameter durch einen katalektischen Tetrameter oder einen Halbvers (clausula) abschlossen, wie in Plaut. Curc. 576 f.:

át ita me machaéra et clupeus | béne iuvent pugnántem in acie,
nísi mi virgo rédditur.

oder endlich dass sie einen fortlaufenden Satz in einem trochäischen Septenar und einem jambischen Tetrameter aussprachen, wie in Plaut. Pseud. 146 f.:

út ne peristromáta quidem aeque | pícta sint Campánica
neque Aléxandrina béluata | cónchyliata tapétia.

Der Unterschied von den griechischen Systemen besteht nur darin, dass die Lateiner die Verbindung zweier Dimeter als einen

eigentlichen Vers behandelten und daher an seinem Schlusse die Freiheiten des Versschlusses, Hiatus und zweifelhafte Sylbe, anstandslos sich erlaubten. Damit aber ward gegen das Princip der systematischen Composition gefehlt, indem nunmehr der Rhythmus der Worte wohl ununterbrochen fortlief, aber die mit den Freiheiten des Versschlusses verbundene leere Zeit ausserhalb des rhythmischen Gefüges zu stehen kam.

Die letzte Art der rhythmischen Continuation vergleicht sich den oben § 342 erörterten trochäisch-jambischen Systemen der Griechen. Unter den verschiedenen Beispielen dieser Continuation (s. Plaut. Pseud. 224 f., Capt. IV 1, 2 ff., Ter. Eun. 366 f., Hec. 767 f. nach Bentley) ist von besonderem Interesse die Stelle im Stichus 277 f.

néque lubet nisi glóriose | quícquam prologuí: profecto
amoénitates ómnium | venerum ét venustatum ádfero.

Hier ist nämlich die Verbindung der beiden Verse so eng, dass der Schlussvocal des 1ten Verses vor dem beginnenden Vocal des 2ten Elision erleidet (versus hypermeter).

Etwas verschieden davon sind die zahlreichen Stellen namentlich bei Terenz, wo in Folge des Personenwechsels oder einer Aenderung der Stimmung ein Umschlag des Rhythmus (μεταβολὴ ῥυθμοῦ) von trochäischen Septenaren zu jambischen Tetrametern stattfindet, wie in Andr. 308, Phorm. 501, Eun. 749. Diese Stellen stehen nämlich auf éiner Stufe mit jenen, wo in Folge eines ähnlichen Wechsels von jambischen Octonaren zu trochäischen Septenaren übergegangen wird, wie in Andr. 316, Adelph. 302. Da nun aber in diesen von einer Continuation des Rhythmus keine Rede sein kann, so wird man auch in jenen nicht Continuation (συνάφεια), sondern Wechsel (μεταβολή) des Rhythmus annehmen müssen. Uebrigens hat sich diesen Unterschied Plautus selbst nicht recht klar gemacht, sonst hätte er nicht im Amphitruo 1085 f.

suis foédis factis. át ego faciam tu ídem ut aliter praédices,
Ámphitruo: piam ét pudicam túam esse uxorem utí scias

bei fortlaufendem Gedanken von einem jambischen Octonar zu einem trochäischen Septenar übergehen können.

Die trochäischen Trimeter und Pentameter.

353. Bentley hat in einer Anmerkung zu Ciceros Disput. Tuscul. III 12 den Satz ausgesprochen: trochaicos trimetros neque tragoedia neque comoedia umquam agnovit. Das ist einer von den wenigen Sätzen des grossen Britten, die sich nicht in ihrem ganzen Umfang bewährten. Wir haben bereits oben § 341 gesehen, dass in trochäischen Systemen des Aristophanes mehrmals ein Dimeter und Monometer aufs engste zu einer Reihe verbunden vorkommen. Den daselbst angeführten Beispielen eines akata-

lektischen Trimeters lassen sich noch die Verse in den Wespen 1064 = 1095, 1066 f. = 1097 f. zufügen, wo eine Theilung der Reihe in einen Dimeter und Monometer Wortbrechung in Strophe und Antistrophe zur Folge haben würde. Auch im Oed. Col. 1220 = 1235 haben mehrere Herausgeber den Dimeter mit dem Monometer in eine Zeile zusammengeschrieben

τοῦ θέλοντοϲ· ὁ δ᾽ ἐπίκουροϲ | ἰϲοτέλεϲτοϲ·
καὶ φθόνοϲ· τό τε κατάμεμπτον | ἐπιλέλογχε·

an jener Stelle ohne äussere Nöthigung, aber mit gutem Grund in Eur. Hel. 239. 250, Arist. Av. 233. 235, Thesm. 663. 1026 f., Ran. 229—231, wo bei getrennter Schreibung Wortbrechung nicht zu vermeiden wäre und der Gedankenzusammenhang gräulich zerzaust würde.

354. Der katalektische Trimeter, für den Hephästion (vgl. Servius c. 2, Terentianus v. 2428, schol. Pind. Ol. 12) als Beispiel den Vers des Archilochus

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαιϲάμην

anführt, kommt auch bei den Dramatikern vor, und zwar in einer doppelten Form, entweder als reine Hexapodie, wie in Soph. Ant. 359

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
παντόποροϲ ἄποροϲ ἐπ᾽ οὐδὲν ἔρχεται·

Aesch. Sept. 351 = 361, Soph. Oed. Col. 1686 = 1713, Eur. Iph. Aul. 293, Phoen. 1568, oder mit einer zweifelhaften Sylbe im 2ten Fuss, wie in Eur. Hel. 171

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
λωτὸν ἢ ϲύριγγαϲ αἴλινον κακοῖϲ·

355. Mit der katalektischen Hexapodie ist auf das engste verwandt die akatalektische Pentapodie oder der brachykatalektische Trimeter, da die vorletze Länge dieses Verses wohl durchweg Träger von 2 Noten und 3 Zeiten war. Auch hier sind entweder alle Füsse rein gebaut, oder die Kürze des 2ten Fusses ist als syll. anceps behandelt, wie

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏒
τᾶϲ κεραϲφόρου πέφυκεν Ἰοῦϲ (Eur. Phoen. 248)
–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –
ὀξύφρων κρίνοι λέχη γυναικῶν (Eur. Med. 642)

vergl. Agam. 977 = 990, Oed. Col. 1240, Trach. 650 = 659, Phoen. 1042 = 1066, Hel. 243, Herc. f. 108 = 120. Hippol. 763 = 775, Lysistr. 1297.

Da die angeführten Verse nur die Form der akatalektischen Pentapodie haben, in der That aber brachykatalektische Trimeter sind, so sollte man keine katalektische Pentapodie erwarten. Aber eine solche wird nicht blos, worauf nicht viel ankommt, von einem Grammatiker, Servius c. 2, erwähnt, sondern liegt auch an éiner Stelle, Eur. Orest. v. 1482, unbestritten vor, und ist an zwei andern, Soph. Aias 424, Aesch. Agam. 775 von den Handschriften überliefert.

356. Wie wir in der zweigliedrigen Pentapodie einen scheinbaren Ithyphallicus mit einer Dipodie zu einem Vers verbunden fanden, ebenso wird derselbe Ithyphallicus einer Tetrapodie oder einem Dimeter angefügt in einem Vers, den Hephästion unter den gebräuchlichsten trochäischen Metren aufführt:

⏑́ ⏑ _ ⏑̄ ⏑́ ⏑ _ ⏑ ⏑́ ⏑ _ ⏑ ⌞́ —

οὐδ᾽ Ἀμειψίαν ὁρᾶτε πτῶχον ὄντ᾽ ἐφ᾽ ὑμῖν.

Aus den uns erhaltenen Stücken gehört hieher der Vers in den Rittern 616 (= 683)

νῦν γὰρ ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.

Im alexandrinischen Zeitalter wurde das Metrum öfters von Sotades angewendet, wovon dasselbe bei Servius c. 2 den Namen *Sotadicum* führt. Im weiteren Sinn kann man überdies auch diejenigen Stellen hierherziehen, wo auf mehrere Tetrapodien ein abschliessender Ithyphallicus folgt, wie in Eurip. Phoen. 1032 und Plautus Pseud. 141.

357. In der alexandrinischen Zeit dichtete Callimachus auch ein πεντάμετρον τροχαϊκόν, das von den Grammatikern ὑπέρμετρον genannt wird (s. Hephästion c. 6), weil es die Grösse eines regelrechten Verses überschreitet. Zwei Verse des Epigramms, in welchem der gelehrte Dichter jenen Vers κατὰ στίχον anwandte, sind uns in der Anthologie XIII 9 erhalten:

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατμήξας ἀπ᾽ οἰνηρῆς Χίου
ἀμφορεὺς, πολὺς δὲ Λεσβίης ἄωτον νέκταρ οἰνάνθης ἄγων.

Wahrscheinlich kam Callimachus nur desshalb auf ein solches Versmass, weil er in seinem Aristophanes trochäische Systeme, wie in der Lysistrate V. 1070

ὥσπερ οἴκαδ᾽ εἰς ἑαυτῶν
γεννικῶς, ὡς
ἡ θύρα κεκλήσεται

in eine Zeile geschrieben fand.

Die synkopirten trochäischen Verse und Strophen.

358. Die Synkope oder die Unterdrückung der Thesis ist in dem trochäischen und jambischen Rhythmus weit ausgedehnter als im daktylischen. Der Grund davon liegt offenbar darin, dass eine Länge weit leichter über die Zeitdauer einer einzeitigen als einer zweizeitigen Thesis nachklingen kann. Damit hängt es auch zusammen, dass sich die Synkope meistens in Reihen findet, welche aus lauter reinen, nicht aus rationalen und irrationalen Trochäen bestehen. Dreizeitige Dauer der einen ganzen Fuss vertretenden Länge dürfen wir in Versen der Art um so unbedenklicher annehmen, als der Vortrag derselben auch von orchestischen Bewegungen begleitet wurde (s. Arist. Ran. 440, Av. 1757, Eccl. 289, Nub. 1113, Eur. Herc. fur. 111) Marsch und Tanz aber regelmässigen Fortgang des Rhythmus voraussetzt.

Auch unserer Lyrik ist die Synkope trochäischer Verse keineswegs fremd; häufig findet sie sich in dem Kirchenlied, wie in

> Warum soll ich mich denn grämen?
> Hab ich doch | Christum noch, | wer soll mir den nehmen?
> Wer will mir den Himmel rauben?
> Den mir schon | Gottes Sohn | beigelegt im Glauben.

Aus der Liederpoesie war im Mittelalter die Synkope auch in das Versmass der erzählenden Poesie, in den Nibelungenvers übergegangen, wie in

> an einem pfienstmorgen sach man für gân.

359. Die einfachste Art der Synkope besteht darin, dass ein Metron katalektisch endigt, dass also der 2te Theil der Dipodie durch éine Länge vertreten wird. Daraus ergeben sich die Formen

– ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗

– ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗

Es können aber auch die beiden Füsse eines Metron durch je éine Länge vertreten werden, dann entstehen folgende weitere Formen

⏗ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ ⏗ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗

– ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗

Zweifelhaft ist es, ob sich die Griechen auch erlaubten den 1ten Fuss der Dipodie durch eine dreizeitige Länge vertreten zu lassen. In den hinkenden Versen, wie in

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏒

διὰ δέρην ἔκοψε μέσσην, καδ δὲ λῶπος ἐσχίσθη

scheint dieses allerdings der Fall zu sein; aber sicher kommt in

den mittleren Dipodien einer Reihe eine derartige Synkope nicht vor und unterliegt auch im 1ten Fuss die Messung

⊔ – ⏑ – ⏑ – statt ⏒ – ⏑ – ⏑ –

schweren Bedenken.

360. Durch öftere Wiederholung der Synkope erhielt die Strophe einen eigenthümlichen Charakter, der sich scharf und bestimmt von der Heiterkeit des leichtfüssigen Tanzrhythmus und dem behäbig-gemächlichen Gang der irrationalen Trochäen unterscheidet. Trochäische Verse mit wiederholter Synkope schreiten ohne hastige Aufregung gemessenen Schrittes mit Würde und Majestät einher. Besonders Aeschylus hat seine erhabensten Chorlieder in synkopirten Trochäen verfasst und durch den gravitätischen Ernst dieses Rhythmus die Grossartigkeit seiner sittlichen Weltanschauung zum Ausdruck gebracht. Die gewaltige Hoheit des Rhythmus hat er noch wesentlich dadurch erhöht, dass er die Kola nicht zu einer einförmigen Kette aneinanderreihte, sondern zu grossen imposanten vielgestaltigen Versen verband. Wenn irgendwo, so hat hier erst die neuere Metrik durch Wiederherstellung jener langen Perioden den richtigen Einblick in die erhabene Grösse der äschylischen Kunst erschlossen.

361. Von der Synkope und der verschiedenen Grösse der einzelnen Verse abgesehen unterliegt der Bau der synkopirten trochäischen Strophen denselben rhythmischen Gesetzen wie der der übrigen Strophen des diplasischen Rhythmengeschlechtes. Insbesondere sind auch die synkopirten Reihen so gebaut, dass ihnen die Zusammenfassung je zweier Einzelfüsse zu éinem Metrum zu Grunde liegt. Die Regel bilden auch hier

die Dipodie – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔

die Tetrapodie

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔

die Hexapodie

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏑ ⊔

⊔ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔

sowie diejenigen Verse, welche durch Zusammensetzung aus diesen 3 Elementen entstanden sind. Tripodien kommen in synkopirten trochäischen Strophen allerdings auch vor, aber in der Regel nur als einleitende Proodika oder abschliessende Epodika, wie in Aesch. Agam. 198, Suppl. 137, Eur. Iph. Aul. 235. 256. 295, Arist. Lys. 1295. 1307.

Von dem aufgestellten Gesetz der Skandirung synkopirter Verse weisen allerdings unsere Texte manche Ausnahmen auf; aber die meisten können auf sichere Weise mit der Regel in Einklang gebracht werden. So ist in Agam. 397. 404. 775, Troad. 1313 der Fehler nach Massgabe der Gegenstrophe zu emendiren, so lässt sich in Agam. 368 = 386 in der Strophe πάρεςτιν statt πάρεςτι und in der Antistrophe προβούλου παῖς statt προβουλόπαις schreiben; in Arist. Av. 858 hat schon G. Hermann, unterstützt von dem Sinne, ϲυνᾳδέτω in ϲυναυλείτω corrigirt; der aus 2 Tripodien zusammengesetzte Vers in Eur. Alc. 218, Phoen. 1023 (nicht aber Orest. 992 ff.), darf vielleicht entgegen seinen Elementen in 3 Dipodien

– ⏑ – ⏑ | ⊔ – ⏑ | – ⏑ ⊔ |

zerlegt werden; ohne Bedenken messe ich in Agam. 233 den Vers

πέπλοιϲι περιπετῆ | παντὶ θυμῷ προνωπῆ

so dass ich von trochäischen Dipodien zu scheinbaren Bacchien übergehe:

⏑ | – ⏑ ⏕ ⏑ | ⊔ – ⏑ | ⊔ – ⏑ | ⊔ ⊔ |

362. Von den vielen Chorgesängen des Aeschylus, die in diesem Masse gedichtet sind (Pers. 114—139, Suppl. 154—175, 1063—1072, Agam. 160—257, 681—782, 975—1000, Choeph. 585—652, 783—837, Eum. 320—346, 490—565, 916—926, 938—948, 956—967, 976—987) will ich den Weihegesang in den Eumeniden 916—926 = 938—948 herausheben und zergliedern:

Δέξομαι | Παλλάδοϲ ξυνοικίαν, | οὐδ᾽ ἀτιμάϲω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺϲ ὁ παγκρατὴϲ Ἄρηϲ τε φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυϲίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων·
ᾇτ᾽ ἐγὼ κατεύχομαι | θεϲπίϲαϲα πρευμενῶϲ,
ἐπιϲϲύτουϲ βίου τύχαϲ ὀνηϲίμουϲ
γαίαϲ ἐξαμβρῦϲαι
φαιδρὸν ἁλίου ϲέλαϲ.

–́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
⊔́ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
⊔́ ⊔ ⊔́ ⊔ ⊔́ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔

Für die Pausen am Schlusse der einzelnen Verse bleibt im rhythmischen Gefüge kaum eine verfügbare (emmetrische) Zeit, da selbst in dem 1ten 2ten 3ten und 5ten Vers die éine freie Zeit passend durch die länger nachtönende Schlusssylbe ausgefüllt wurde. Im 5ten Vers beginnt der 1te Takt mit der Anakrusis, um das Hereinströmen des Glückes und das fröhliche Wachsen der Früchte im Rhythmus zu malen. Vielleicht zerfiel die ganze Strophe in 2 Theile, und ward durch die gehäuften Längen des 3ten Verses der Schluss des 1ten Theiles angekündigt.

363. Nicht alle synkopirten Strophen sind gleich einfach gebaut; nicht blos erhält öfters an aufgeregten Stellen die katalektische Dipodie durch Auflösung der 1ten Länge die Gestalt eines 4ten Päon, wie in Aesch. Eum. 355 (vgl. 326 f.)

⏑⏑ ⏑ ⊔, ⏑⏑ ⏑ ⊔, ⏑⏑ ⏑ ⊔, ⏑⏑ ⏑ ⊔

ἀνατροπὰς, ὅταν Ἄρης τιθαςὸς ὢν φίλον ἕλῃ·

es finden sich auch den Trochäen kyklische Daktylen und Glykoneen beigemischt, wie z. B. in Aesch. Agam. 160—67:

Ζεῦς ὅςτις ποτ᾽ ἐςτίν, εἰ τόδ᾽ αὐ|τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτό νιν προςεννέπω.
οὐκ ἔχω προςεικάςαι | πάντ᾽ ἐπιςταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

⊔́ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔́ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔

Vergl. Aesch. Agam. 979, Choeph. 592. 609, Eum. 347. 528. 535. 547, Soph. Oed. C. 1671, Eur. Cycl. 358. 615, Bacch. 594.

364. Sophokles hat die von Aeschylus so sehr bevorzugte Form der synkopirten trochäischen Strophe verschmäht; Euripides aber zerstückelte den grossartigen Bau der äschylischen Strophen, indem er dieselben statt aus grossen mannigfach gegliederten Perioden aus kleinen katalektischen Tetrapodien aufbaute. Als Beispiel dieser neuen Art trochäischer Strophen möge die Schlussstrophe in der Parodos der Phönissen 239—49 (= 250—60) dienen:

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης
αἷμα δάϊον φλέγει
τᾷδ᾽, ὃ μὴ τύχοι, πόλει.
κοινὰ γὰρ φίλων ἄχη,
κοινὰ δ᾽, εἴ τι πείςεται
ἑπτάπυργος ἅδε γᾶ,
Φοινίςςᾳ χώρᾳ. φεῦ φεῦ.
κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα
τᾶς κεραςφόρου πέφυκεν Ἰοῦς,
ὧν μέτεςτί μοι πόνων.

–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏓ ∧
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ∧

⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ – ∧
⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ – ∧
⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ – ∧
⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ – ∧
⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ ⌞
∧ – ⏔ – ⏔ – ⏔ –
⏔ ⏑ ⏖ ⏑ ⏔ ⏑ ⏖ ⏑
⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑ ⌞́ – ∧
⏔ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ ⌞

Dass hier nicht mehrere Kola zu Versen zu verbinden seien, zeigt der regelmässige Wortschluss nach jedem Kolon in Strophe und Antistrophe und der Hiatus in dem 6ten Kolon der Strophe (vergl. Eur. El. 480). Dass ferner die katalektischen trochäischen Tetrapodien sämmtlich den Werth von πόδες δωδεκάσημοι haben, kann kein Verständiger bezweifeln, wohl aber das, ob der fehlende Zeittheil ganz durch die Pause, oder theilweise durch längeres Anhalten der Schlusslänge ausgefüllt worden sei. Beachten wir die verschiedene Interpunction in Strophe und Antistrophe, so wird es sogar wahrscheinlich, dass in beiden nicht auf gleiche Weise die einzelnen Kola ihre Ergänzung fanden. Bezüglich der Messung des einen alloiometrischen Gliedes liegen keine entscheidenden Anzeichen vor; ich habe anapästischen Rhythmus nach Analogie der Stelle in Aristoph. Thesm. 433 und Ion 498, 501 (vgl. § 621) angenommen.

Aehnlich gebaute trochäische Lieder finden sich in Euripides Phönissen 638 ff., Helena 214 ff., und Iphigenia Aul. 231 ff.

Das trochäische Tanzlied.

365. Die hauptsächlichsten Formen der trochäischen Composition haben wir in den vorausgehenden Kapiteln bereits besprochen. Es waren dieses ausser den κατὰ στίχον gebrauchten Tetrametern die συστήματα ἐξ ὁμοίων und die synkopirten Strophen. Ausserdem behauptete der Trochäus seit Alters seine Stelle im Tanzlied. Hier tritt derselbe immer in der reinen Form des Choreios auf. Die irrationale Form des Fusses passte nicht zu den flinken Bewegungen des Tanzes. Dagegen wurden gern mit den Choreen kyklische Daktylen verbunden, welche ja auch wie die Choreen von ihrem Gebrauch in dem Rundreigen ihren Namen erhalten hatten und deren Stellung in den Hyporchemen ausdrücklich Pollux IV 82 bezeugt; vergl. § 443. Ein hübsches Beispiel eines solchen trochäisch-kyklischen Tanzliedes liegt in der Lysistrate des Aristophanes v. 1279—1294 vor:

Πρόσαγε χορὸν ἐπάγαγε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν,
ἐπὶ δὲ δίδυμον [ἀγέχορον] ἤιον
εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,

ὃς μετὰ Μαινάcι Βάκχιος ὄμμαcι δαίεται,
Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπί τε | πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,
εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυcι | χρηcόμεθ᾽ οὐκ ἐπιλήcμοcιν
Ἡcυχίας πέρι τῆc ἀγανόφρονος, | ἣν ἐποίηcε θεὰ Κύπρις.
ἀλαλαὶ ἰὴ παιήων
αἴρεcθ᾽ ἄνω, ἰαὶ
ὡc ἐπὶ νίκῃ, ἰαὶ
εὐοὶ εὐοί, εὐαὶ εὐαί.

∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ –́ ∪ – ∧
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ –́ ∪ ⏒ ∧
–́ ∪ ∪∪ ∪ –́ ∪ – ∧
–́∪ ∪ –∪ ∪ –́∪ ∪ –∪ ∪ –́ ∪ – ∧
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ –́ ∪ – ∧
–́∪ ∪ –∪ ∪ –́∪ ∪ –∪ ∪ –́∪ ∪ –∪ ∪ –́ ∪ ⏒ ∧
–́∪ ∪ –∪ ∪ –́∪ ∪ –∪ ∪ –́∪ ∪ –∪ ∪ –́ ∪ – ∧
∪∪ –́ ∪ – ⏓ –́ –
– –́ ∪ – ⏓ –́
– ∪́∪ – – – –́
–́ – – – –́ – –

366. Ebenso sind kyklische Daktylen und Anapäste mit trochäischen und jambischen Versen verbunden in dem Hyporchem am Schluss der Ecclesiazusen 1168 ff., in den Vögeln 1313—22 = 1325—34, in den Wespen 1518—38, in den Thesmophoriazusen 953—1000 und in Euripides Kyklops 356—74. Einen heftigeren Charakter, der sich in den Auflösungen der Anapäste, der geringen Zahl der leeren Zeiten und im Uebergang zu den Kretikern ausdrückt, hat das berühmte Hyporchem des Pratinas:

Τίc ὁ θόρυβοc ὅδε;
τίνα τάδε τὰ χορεύματα;
τίc ὕβριc ἔμολεν ἐπὶ Διω|νυcιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
ἐμὸc ἐμὸc ὁ Βρόμιοc·
ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν
ἀν᾽ ὄρεα cύμενον μετὰ Ναϊάδων,
οἷα τε κύκνον ἄγοντα
ποικιλόπτερον μέλοc.
τὰν ἀοιδὰν κατέcταcε Πιε|ρὶc βαcίλειαν· ὁ δ᾽ αὐλόc
ὕcτερον χορευέτω· | καὶ γάρ ἐcθ᾽ ὑπηρέταc.
κώμῳ μόνον θυραμάχοιc τε | πυγμαχίαιcι νέων θέλει παροίνων
ἔμμεναι cτρατηλάταc.
παῦε τὸν Φρυνίου | ποικίλον πνοὰν ἔχοντα.
φλέγε τὸν ὀλεcιcιαλοκάλαμον

λαλαβαρύοπα τ᾿ ἀμελορυθμοβάταν θ᾿ ὑπαί
τρυπάνῳ δέμας πεπλαςμένον.
ἢν ἰδού· ἅδε coι δεξιά
καὶ ποδὸς διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε
κιccόχαιτ᾿ ἄναξ, ἄκουε τὰν ἐμὰν | Δώριον χορείαν.

a. ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ └ –́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ └́ ∧

b. ⏖ ⏖́ ⏖ ⏖
⏖ –́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ –
⏖ ⏖́ ⏖ – ⏖ –́ ⏖ – ∧
–́ ⏖ – ⏖ └́ ⏓ ∧
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └

c. –́ ⏑ └ –́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏖ – ⏖ └́ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └

d. – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏖ – ⏖ –́ ⏑ – ⏑ └́ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └
–́ ⏑ └ –́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑

e. ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑̄
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ └ ∧

f. –́ ⏑ └ –́ ⏑ └ –́ ⏑ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ └́ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ └́ └

Ich habe das Hyporchem so hergestellt, dass der Rhythmus seinen regelmässigen Fortgang hat und überall die dipodische Messung gewahrt wird. Doch bleibt manches in der Textesconstitution und im metrischen Schema zweifelhaft. Vorausgeschickt habe ich ein tripodisches Proodikon, wofür ich oben § 361 mehrere Beispiele erbracht habe; wer daran Anstoss nimmt, der corrigire mit Stephanus und Bergk τίνα τάδε in τί τάδε. Im 5ten und 7ten Vers stellte ich durch Dehnung der vorletzten Länge Tetrapodien her; doch bin ich meiner Sache nicht ganz sicher, da sich öfters, wie wir unten sehen werden, daktylische Tripodien unter trochäische Tetrapodien gemischt finden. Am unsichersten ist die Schreibung des 13—15ten Verses. Bergk hat auch hier wieder mitten im Gedanken Uebergang von Trochäen zu Anapästen angenommen; ich habe den trochäischen Rhythmus durchgehen lassen und am Ende der 5ten Periode ein tripodisches Schlusskolon angenommen.

Viertes Kapitel.

Das jambische Versmass.

Der Jambus.

367. Der Jambus ist der dem Trochäus entgegengesetzte Fuss; während in jenem die Hebung vorangeht und die Senkung nachfolgt, erhebt sich im Jambus die Stimme von der unbetonten Sylbe zu der vom Ictus getroffenen; mit anderen Worten jambische Reihen gleichen trochäischen mit vorausgeschickter Anakrusis. Während daher in den Trochäen die Füsse an den geraden Stellen eine zweifelhafte Sylbe zulassen, können in den Jamben die ungeraden Füsse, also der 1., 3., 5., ebensowohl die Form des reinen Jambus als die des Spondeus haben:

⏓ | _ ⏑ _ ⏓ | _ ⏑ _ ⏓ | _ ⏑ _ ⏓

Denn auch in den jambischen Versen werden in der Regel zwei einfache Füsse zu einem zusammengesetzten verbunden; ja die Regel erleidet hier noch weit seltener eine Ausnahme, da jambische Tripodien zu den seltensten und bestrittensten Versen gehören. Auf der höheren Stufe der Versbildung jedoch ward die Zweigliederung in jambischen Reihen weniger als in trochäischen durchgeführt.

Die älteren lateinischen Dichter haben die Freiheit der syll. anc. nicht auf die aus der dipodischen Gliederung sich ergebenden Grenzen beschränkt, sondern auf alle Versstellen, die geraden wie die ungraden ausgedehnt und nur von dem letzten Fuss der Reihe ausgeschlossen.

Der Auftakt jambischer Reihen steht nach unserer Theorie gewissermassen ausserhalb des Taktes, da erst mit der Hebung des 1ten Fusses der 1te Takt der Reihe beginnt. Damit hängt es zusammen, dass derselbe in dem Text durch eine zweifelhafte Sylbe ausgédrückt wird, auch wenn die dipodische Skandirung innerhalb der rhythmischen Reihe keinen Ausdruck im Texte erhalten hat:

⏓ ⋮ ⏒́ ⏑ _ ⏓ ⏒́ ⏑ _ ⏓

⏓ ⋮ ⏒́ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _

Indess haben die Dichter doch nicht so unterschiedslos im Auftakt bald eine lange, bald eine kurze Sylbe gesetzt: die kurze Sylbe diente dazu den 2ten Vers enger an den vorausgehenden anzuschliessen, namentlich wenn der letztere mit der Hebung schloss, wie in Aesch. Choeph. 23 ff.

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν

χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ·
πρέπει παρῆς φοινίοις ἀμυγμοῖς.

Umgekehrt gab der lange Auftakt dem 2ten Vers gegenüber dem 1ten eine selbständigere Stellung, indem dann ganz von neuem der rhythmische Gang zu beginnen schien. Daher beginnen jambische Trimeter und Tetrameter ungleich häufiger mit einer langen als mit einer kurzen Sylbe, und hat auch in den jambischen Epoden der lange Auftakt den entschiedenen Vorzug vor dem kurzen; denn wie der Epodus in der Schrift eingerückt zu werden pflegt, so setzt vor ihm auch der Rhythmus ab. Ausserdem dient der kurze Auftakt dazu, dem Vers eine grössere Energie, einen kriegerischen Charakter zu geben. Das kann man gut in der Parodos des Oedipus Tyrannos beobachten. Während in der von verzweiflungsvoller Klage erfüllten 2ten Strophe der lange Auftakt vorherrscht:

ὢ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα, νοσεῖ δέ μοι πρόπας

beginnt der Aufruf an den Kriegsgott Ares in dem 3ten Strophenpaar mit kurzen Auftakten

Ἄρη δὲ τὸν μαλερόν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
φλέγει με περιβόητος, ἀντιάζω
παλίσσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας.

368. In Bezug auf die prosodischen Verhältnisse, die Auflösung der Länge, den Gebrauch des Proceleusmaticus, die Ausdehnung der zusammengesetzten Füsse oder Kola, befolgten die Dichter im jambischen Versmass dieselben Gesetze wie im trochäischen, weshalb es genügt auf die §§ 321—30 zurückzuverweisen. Nur in éinem Punkte wurden jambische Verse freier als trochäische behandelt; während nämlich in letzteren die Griechen einen kyklischen Daktylus an Stelle des Trochäus zu gebrauchen stets Anstand nahmen, scheuten sich dieselben nicht in jambischen Versen unter gewissen, später noch näher zu besprechenden Einschränkungen kyklische Anapäste an die Stelle von Jamben treten zu lassen.

369. Das Ethos der Jamben steht in gleichem Gegensatz zu dem der Daktylen und Anapäste wie das der Trochäen. An beiden hebt Aristides de mus. p. 98 M. den Charakter der feurigen Kraft und der zum Tanz einladenden Raschheit hervor: τῶν δ' ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει οἱ μὲν ἁπλοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐμφαίνουσι καὶ εἰσὶ θερμοὶ καὶ ὀρχηστικοί. Nur zeichnet den Jambus ein energisches Vorwärtsstreben aus, da er kraftvoll emporsteigt, nicht von der Höhe herabfällt. Dazu kommt, dass im jambischen Rhythmus die Metra eine grössere Ausdehnung haben, indem neben der vierfüssigen Reihe die sechsfüssige

eine hervorragende Rolle spielt. Dadurch verlor der Jambus viel von dem Charakter eines hüpfenden, kurzabsetzenden Tanzrhythmus und näherte sich der Art der gewöhnlichen Rede. Mit gutem Recht sagt daher Aristoteles in der Rhetorik III 8, dass der Jambus im Gegensatz zu dem hochtönenden Daktylus das Metrum der Umgangssprache sei: ὁ δ᾽ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες· vergl. Poet. c. 4: μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους· vgl. Cic. Orat. 57, 191, Horaz a. p. 81. Von Bedeutung ist in dieser Beziehung, dass Plautus an drei Stellen, Bacch. 1007, Pers. 501, Pseud. 998, wo er einen Brief, also eine in schlichter Sprache geschriebene Schrift, verlesen lässt, von trochäischen Septenaren zu jambischen Trimetern übergeht; auch im Stichus des Plautus treten V. 762 jambische Trimeter nach trochäischen Tetrametern mit dem Momente ein, wo der Flötenbläser sein Spiel unterbricht; vgl. meine Parakataloge S. 40 f. Freilich liegt in allen diesen Stellen die Annäherung an die Umgangssprache nicht so fast im jambischen Rhythmus überhaupt, als in der speciellen Form des jambischen Trimeters.

Um den Charakter eines Rhythmus zu erkennen, ist es vor allem nöthig auf diejenigen Stellen zu achten, wo der Rhythmus des Verses zugleich irgend eine Bewegung begleitet. Nun kommen Jamben in dem Liede des Semus bei Athenaeus XIV p. 622 B vor, wo ein Schwarm von Bacchanten singend in die Orchestra einzieht:

σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν,
ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει.

und ebenso singen die Festgenossen der Demeter (Aristoph. Ran. 383) und des Dionysos (Aristoph. Ach. 264) jambische Processionslieder. Sonst pflegen nur selten, wie in der Parodos des rasenden Hercules v. 107—139, der Wespen v. 230—247, des Plutus v. 257—260 (vgl. Eccl. 285 ff. 479 ff. Lys. 254 ff. 1082 ff. Eum. 244 ff. Aias 810 ff. 866 ff. Orest. 1258 ff.) jambische Rhythmen die Bewegungen des Chors zu begleiten, da derselbe, wenn mit stürmischer Eile, unter Trochäen, wenn in ruhigem gewöhnlichen Schritt, unter Anapästen einzuziehen pflegte. Hingegen schreiten ganz gewöhnlich einzelne Personen unter dem Vortrag von Jamben vorwärts. Besonders interessant ist in dieser Beziehung eine Stelle in der 2ten Scene des Pseudulus; nachdem dort der Hurenwirth Ballio seine Aufträge in Trochäen und Anapästen ertheilt hatte, schickt er sich V. 169 an unter Jamben auf den Markt weiter zu gehen:

ego eo ín macellum, ut písciúm, quicquíd ibist, prétio praéstinem.

Vergleiche auch Arist. Lys. 254. Eccl. 483:

χώρει, Δράκης, ἡγοῦ βάδην, εἰ καὶ τὸν ὦμον ἀλγεῖς.
ἀλλ' ὡς μάλιστα τοῖν ποδοῖν ἐπικτυπῶν βάδιζε.

ferner Soph. El. 872, Eur. Phoen. 301. 690. 696. 1715, Orest. 1258, Heracl. 274, Hec. 52, Troad. 1264, Herc. fur. 107, Arist. Ach. 1222, wobei zugleich die Dichter, um ein rascheres oder langsameres Tempo beim Gehen anzuzeigen, bald mehr, bald weniger irrationale Füsse einstreuten.

370. Der erste, der nachweisbar den jambischen Rhythmus anwandte, war der Lesbier Terpander in einem kitharodischen Nomos, der von dem Rhythmus den Namen ὄρθιος hatte (s. Pollux IV 65 und Bergk PLG³ p. 812). Da man aber unter ποὺς ὄρθιος einen ποὺς δωδεκάσημος ἐκ τετρασήμου ἄρσεως καὶ ὀκτασήμου θέσεως verstand (s. § 120), so hatte wohl der Rhythmus jenes Nomos den Charakter eines aufsteigenden Taktes des γένος διπλάσιον, glich aber im übrigen nicht den gewöhnlichen Jamben. Der leichte hüpfende Jambus aber war seit Alters bei den heiteren ausgelassenen Festen der Demeter und des Bakchos (s. Arist. Ran. 384 und Athenaeus XIV p. 622 B) eingebürgert und kam aus ihnen in die skoptische Poesie des Archilochus.

Ausser Terpander dichtete auch Olympos einen νόμος ὄρθιος auf die Athene, dessen kraftvolles Ethos nach Dio Chrysostomus Or. I 1 Alexander den Grossen so fortriss, dass er unwillkürlich aufsprang und zu den Waffen griff: οὕτω σφόδρα ἐπαρθῆναι αὐτὸν ὑπὸ μέλους τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ ῥυθμοῦ τῆς αὐλήσεως. Es wird also auch dieser Nomos einen dem Jambus verwandten Rhythmus gehabt haben, obschon uns Plutarch, de mus. c. 33 dieses nicht sagt, sondern nur von dem παίων ἐπίβατος und dem τροχαῖος jenes Nomos spricht; sicherlich gebraucht Aeschylus im Agamemnon v. 1153 den Ausdruck μελοτυπεῖς ὀρθίοις ἐν νόμοις von dochmischen und jambischen Rhythmen. Der Begriff des aufsteigenden, ungleichen Rhythmus ist auch den verschiedenen Bedeutungen gemeinsam, welche die Dramatiker dem Worte ὄρθιος beilegen. Nach Aristides de mus. p. 37 M. hatte der ποὺς ὄρθιος die Form ⊔ ⊥ ⊥ nach Diomedes p. 481 bestand er bald aus 5 Kürzen, bald aus einem Daktylus und einem Spondeus. Bacchius p. 25 M. nennt ὄρθιος einen jambischen Fuss, wie ὀργή, ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς. Dagegen hiess nach Atilius p. 287 ὄρθιος (ὀρθός schreibt jetzt Keil gegen die Handschr.) ein Senar aus lauter reinen Jamben.

371. Dunkel ist die Bedeutung des Namens ἴαμβος. Die Alten leiteten denselben meistens von der Ἰάμβη, der Dienerin des eleusinischen Königs Keleus, her, welche die Demeter, als sie, ihre Tochter suchend, nach Eleusis kam, durch scherzhafte Verse zum Lachen brachte (s. Plotius p. 498, Diomedes p. 477; vergl. schol. Heph. p. 152). Diese Herleitung scheint aber nur das zu besagen, dass der jambische Rhythmus seit Alters in den Spottversen beim Demetercultus gebräuchlich war. Noch weniger

Beachtung verdienen die von Diomedes erwähnten Herleitungen von Iambus, dem Sohne des Mars, oder von θρίαμβος, oder von ἰέναι βάδην. Auch die Zurückführung auf ein Verbum ἰαμβίζειν 'verspotten' (s. schol. Heph. p. 152: ἰαμβίζειν γὰρ ἔλεγον οἱ παλαιοὶ τὸ ὑβρίζειν· Victorinus I 11, 16. II 4, 7, Aristides de mus. p. 38) stellt die Sache auf den Kopf, da offenbar umgekehrt das Verbum von dem Nomen abgeleitet ist. Richtig scheint jedoch an dieser Etymologie die Herleitung des Nomen ἴαμβος von einem verwandten Verbum zu sein; nur war dann nicht von ἰαμβίζειν, sondern von ἰάπτειν auszugehen. Auch möchte ich dabei weniger an hingeworfene Spottverse (*iaculatio dictorum* bei Quintilian VI 3, 43) als an rasche Bewegungen der Orchestik (ὀρχήματα ἰάπτειν bei Soph. Aias 700) denken; s. Chr. Kirchhoff, die orchestische Eurythmie der Griechen S. 10.

Der jambische Trimeter.

372. Nach dem daktylischen Hexameter war das verbreitetste Metrum bei den Alten der jambische Trimeter. Derselbe besteht, wie der uralte Name τρίμετρος ausspricht, aus drei jambischen Metren, oder aus drei trochäischen Dipodien mit vorausgeschickter Anakrusis:

⏒ | ⏔́ ⏑ – ⏒ | ⏔́ ⏑ – ⏒ | ⏔́ ⏑ –

θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων.

In dem Trimeter wurden seit Alters immer je 2 Füsse unter éinem Hauptictus zusammengefasst, etwas was in der syll. anc. am Schlusse jedes Metrums seinen äusseren Ausdruck fand. Ist diese Freiheit der syll. anc. auf die Anakrusis des Verses beschränkt, wie in der lyrischen Hexapodie

⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

τὸν ὠκύπουν ἔπεμψε Μαιάδος γόνον (Eur. Hel. 243)

oder umgekehrt auch auf die gleichen Versstellen ausgedehnt, wie in dem italischen Vers

⏒ – ⏒ – ⏒ – ⏒ – ⏒ – ⏑ –

standumst in lecto si quid de summo petas (Plautus),

so schien der Vers nicht mehr aus 3 Metren, sondern aus 6 Füssen zu bestehen. Von diesem Verhältniss hat der Vers bei den Lateinern den Namen Senar erhalten. Vergl. Atilius Fortunatianus p. 286: latine senarius, quod pedes sex simplices habeat, graece trimeter, quod tres συζυγίας habeat, appellatur.

373. Auch in dem eigentlichen, durch 3 Haupticten (per-

cussiones) gekennzeichneten Trimeter war es dem Dichter nicht verwehrt von der Freiheit der syll. anc. Umgang zu nehmen. So stehen in einer Dialogpartie bei Aeschylus Agam. 1004 f. zwei solcher leichtfüssigen Verse hintereinander

ἦ μαίνεταί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν,
ἥτις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον,

und hat derselbe Dichter in den Eumeniden 140 (vergl. Soph. Aias 811) offenbar absichtlich, um auch im Rhythmus die hastige Eile zum Ausdruck zu bringen, jede syll. anc. vermieden:

ἔγειρ᾽ ἔγειρε καὶ σὺ τήνδ᾽, ἐγὼ δὲ σέ.

Indess sind derartige Verse bei den Dramatikern selten, und werden wegen ihres leichten, namentlich zur Würde der Tragödie wenig passenden Ganges geradezu von den Grammatikern getadelt; s. Terentianus v. 2228. Weniger selten sind jambische Trimeter mit reinem 3ten und 5ten Fuss bei den griechischen Jambographen; aber Horaz macht sich doch einer argen Uebertreibung schuldig, wenn er in der Ars poetica v. 254 die Sache so darstellt, als ob der Erfinder des Verses an den ungleichen Stellen noch keinen Spondeus gesetzt habe (vergl. Terentianus v. 2185). Indess scheint hierin Horaz nur die Lehre einer metrischen Schule wiedergegeben zu haben, der auch Catull folgte, wenn er in dem 4ten Gedichte

Phaselus ille, quem videtis hospites

um das schnelle Hinschiessen einer Jacht zu malen, keinen einzigen Spondeus den Jamben beimischte und obendrein zweimal einen kurzen Schlussvocal vor muta cum liquida (v. 9 *Propontida trucemve*, v. 18 *impotentia freta*) als Länge gebrauchte.

Auf der anderen Seite erleidet die allgemeine Regel, dass in dem Trimeter an allen ungleichen Stellen statt eines Jambus auch ein irrationaler Spondeus stehen könne, im Einzelnen manche Beschränkung, über die wir weiter unten im Zusammenhang mit den Verseinschnitten handeln werden.

Ueber das Verhältniss der Jambographen, Tragiker und Komiker in Bezug auf den Gebrauch irrationaler Füsse hat mit bekannter Genauigkeit Rumpel im Philologus XXV 471—8 und XXVIII 601 gehandelt. Danach findet sich bei den Jambographen unter 9 Trimetern 1 aus lauter reinen Jamben bestehender, und stellt sich das Verhältniss bei Aeschylus wie 14 : 1, bei Sophokles wie 17 : 1, bei Euripides wie 22 ½ : 1, bei Aristophanes wie 68 : 1. Wenn auf solche Weise die reinen Trimeter gerade bei Aristophanes am seltensten sind, so liegt der Grund davon nicht etwa in einer Vorliebe

der Komiker für den schweren spondeischen Gang des Verses, sondern in der fast schrankenlosen Freiheit, mit der dieselben die Längen der Hebung aufzulösen und an die Stelle des Jambus den kyklischen Anapäst zu setzen pflegten.

374. Da der Trimeter aus 3 Syzygien bestund, so ward derselbe so taktirt, dass der taktangebende Magister drei Mal mit dem Fusse niedertrat. Deshalb sagt von ihm der römische Grammatiker Marius Victorinus III 11, 2: iugatis per dipodian binis pedibus ter feritur (vgl. Terentianus v. 2193, Diomedes p. 504, Iuba bei Priscian de metr. Terentii p. 420). Darüber aber wird gestritten, ob der Magister bei dem 1ten, 3ten, 5ten

⏓ –̈ ⏑ ∸ ⏓ –̈ ⏑ ∸ ⏓ –̈ ⏑ ∸

oder bei dem 2ten, 4ten, 6ten Fuss

⏓ ∸ ⏑ –̈ ⏓ ∸ ⏑ –̈ ⏓ ∸ ⏑ –̈

aufgestampft habe. Das letztere lehrte, wie wir im allgemeinen Theile § 90 dargethan haben, der unter Nero lebende Metriker und Dichter Caesius Bassus, das erstere lässt unsere Taktirmethode und die Analogie der Trochäen als wahrscheinlicher erscheinen. Aber mag die eine oder die andere Taktirmethode in den Schulen geübt worden sein, für den Vortrag und die Betonung des Trimeters im Theater war dieselbe ohne Bedeutung. Eher war hier die Cäsur von Einfluss, indem nach allgemeiner Regel der Hauptton gegen den Schluss der Kola zu lag und die Stelle vor und nach der Cäsur durch den Ictus ausgezeichnet wurde. Demnach entspricht folgende Betonung

⏓ –̈ ⏑ –̈ ⏓, –̈ ⏑ ∸ ⏓ –̈ ⏑ –̈

am meisten den in der Gliederung des Verses gelegenen Anzeichen. Aber wenn sich dieselbe auch den meisten Versen ohne Zwang anbequemen lässt, so hat sich doch an dieselbe weder der Dichter in der Versification, noch der Schauspieler in der Declamation unbedingt gebunden. Nicht blos steht die Cäsur, öfter bei griechischen, seltener bei römischen Dichtern, an einer anderen Stelle, sondern sind auch die stark betonten Wörter mehrere Male in anderer Weise vertheilt, wie z. B. in

⏓ – ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ – ⏑̇ – ⏑ –

ὦ τέκνα νῦν δή, νῦν ἐλεύθεροι πόνων (Eur. Heracl. 873)

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ –

νῦν νῦν ἄρηξον· κρείccονεc γὰρ Ἰλίου (Eur. Cycl. 351)

Die dramatischen Dichter scheinen also Schauspieler vor Augen gehabt zu haben, welche sich in der Kunst des Vortrags nicht

durch eine metrische Schablone, sondern durch die tiefere Erfassung des Gedankens leiten liessen. Monoton aber und schülerhaft ist jede Recitation, welche beim Senar alle 6 Füsse gleich betont und nicht zwei oder drei vor den andern hervortreten lässt.

Dass schon bei den Griechen der Ictus des 1ten Fusses, wenn er mit einer Länge begann, hinter dem des 2ten zurücktrat, das scheint auch der beginnende Choriamb folgender drei Verse zu beweisen:

Ἱππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος (Aesch. Sept. 488)
Παρθενοπαῖος Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνήρ (Aesch. Sept. 547)
Ἀλφεσίβοιαν ἣν ὁ γεννήσας πατήρ (Soph. fr. 785)

375. Erfunden oder wenigstens ausgebildet wurde der Trimeter von Archilochus, der ihn wie ein rasches spitzes Geschoss gegen seine Feinde in den Spottgedichten schleuderte (s. Horaz a. p. 79), und so angemessen erschien er für die Gattung der skoptischen Poesie, dass er die typische Form derselben wurde, und dass Horaz, epist. I 19, 23 seine Spottgedichte, die er im Geiste des Archilochus dichtete, geradezu Jamben nannte. Vergl. Hor. ep. II 2, 59. od. I 16, 24, Catull. 36, 5. 40, 2. 54, 17. Offenbar hatte Archilochus bei Erfindung des Trimeters den damals einzig herrschenden Vers, den epischen Hexameter, vor Augen. Denn während die Natur des jambischen Rhythmus eher auf einen vier- oder achtfüssigen Vers hinwies, gab er ihm sechs Füsse, also gerade soviel, als der Hexameter hatte. Sinnig hat daher auch die Kunst den Erfinder des daktylischen Hexameters und des jambischen Trimeters, Homer und Archilochus, in einer Doppelherme vereinigt. Aus der skoptischen Poesie ging der Trimeter in das Drama über, wo er das stehende Versmass des Dialoges wurde und den trochäischen Tetrameter allmählich verdrängte; er eignete sich dazu vortrefflich, weil sein Rhythmus mit der gewöhnlichen Rede am meisten harmonirte, und weil seine Ausdehnung zwischen den kurzen Reihen der tändelnden Melik und den langgestreckten Tetrametern eine glückliche Mitte hielt.

376. Vorgetragen wurden die Jamben des Archilochus auf eine doppelte Weise: sie wurden entweder wie die älteren Lieder gesungen oder nach neuer Art unter Begleitung eines Saiteninstrumentes gesprochen; siehe Plutarch de mus. c. 28: ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς. Jenes einfache Sprechen neben der musikalischen Begleitung hiess παρακαταλογή, als deren Erfinder gleichfalls Archi-

lochus von Plutarch a. O. genannt wird. Aus der angeführten Stelle des Plutarch haben einige Gelehrte geschlossen, dass auch im Theater der Vortrag der Jamben des Dialogs von Cither- und Flötenspiel (κροῦcιc) begleitet war. Das ist aber doch wenig wahrscheinlich, zumal bei den lateinischen Komikern die in Trimetern geschriebenen Partien als Diverbia auf das bestimmteste den Canticis entgegengesetzt werden. Vielleicht wollte Plutarch oder sein Gewährsmann mit jenen Worten nur sagen, dass auch in der Tragödie die Trimeter theils gesprochen, theils gesungen wurden. Denn dass die in die melischen Partien und namentlich in die Dochmien eingelegten Trimeter (wie in Aesch. Agam. 1153. 1176, Arist. Ach. 493, Ran. 418, Lys. 288, Av. 635) nicht einfach declamirt wurden, das würden wir glauben, auch wenn nicht ausdrücklich Lucian de saltat. c. 27 'εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸc κεκραγώc, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν, ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα, καὶ τὸ δὴ αἴcχιcτον μελῳδῶν τὰc cυμφοράc' den melischen Vortrag einzelner Jamben bezeugte; im übrigen verweise ich auf meine Abhandlung, die Parakataloge im griech. und röm. Drama, in Abhdl. d. bay. Akad. 1. Cl. 13. Bd. S. 179 ff.

377. Galt schon bezüglich der daktylischen Hexameter der Satz, dass nur bei oberflächlicher Betrachtung dieselben sich so ähnlich wie ein Ei dem andern zu sein scheinen, so gilt dieses noch weit mehr von dem jambischen Trimeter. Die Unterschiede treten hier so augenfällig hervor, dass schon die Alten vier Arten von Trimetern unterschieden. Alle Schriftsteller, die von jenen Unterschieden handeln, stützen sich auf die gemeinsame Quelle eines älteren Metrikers, wahrscheinlich des Heliodor, die uns am reinsten in dem Scholion des Hephästion p. 152 W. vorliegt: τοῦ δὲ ἰαμβικοῦ μέτρου χαρακτῆρέc εἰcι τέccαρεc, τραγικὸc κωμικὸc cατυρικὸc καὶ οὕτω πωc ἰδίωc λεγόμενοc ἰαμβικόc. καὶ ἐcτὶ τραγικοῦ μὲν ἴδιον τὸ ἐπὶ πλεῖcτον μὲν ἐκ cπονδείων καὶ ἰάμβων cυγκεῖcθαι, cπανίωc δὲ καὶ ἕνα τριcύλλαβον ἐπιδέχεcθαι, οἷον

ἥκω Διὸc παῖc τήνδε Θηβαίαν χθόνα
Διόνυcοc, ὃν τίκτει ποθ' ἡ Κάδμου κόρη.

κωμικοῦ δὲ ἴδιον τὸ καὶ ἐκ τριcυλλάβων ὡc ἐπὶ τὸ πλεῖcτον cυγκεῖcθαι, οἷον

καὶ φρένα μὲν οὐκ ἐθέλουcαν ὀμόcαι καθ' ἱερῶν.

ἴδιον δὲ cατυρικοῦ τὸ μέcον εἶναι τραγικοῦ καὶ κωμικοῦ, ἤγουν δέχεcθαι καὶ τοὺc τριcυλλάβουc ἀλλὰ μὴ κατακόρωc, οἷον

ἠδ' ἄγκος ὑψίκρημνον ὄρεσι περίδρομον.

ἴδιον δὲ ἰαμβικοῦ τὸ δισυλλάβους μόνους ἐπιδέχεσθαι πόδας, καὶ μάλιστα ἴαμβον, οἷον

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;

vergl. Victorinus II 4, 23, Diomedes p. 504, Censorinus p. 612, Quintilian IX 4, 140, Cic. Orat. 55, 184.

Wir können diese Unterscheidung nicht mehr in ihrem ganzen Umfang controliren, aber genau und durchschlagend ist sie nicht. Denn Jamben mit aufgelöster Länge finden sich auch bei Archilochus, und der Gebrauch des Anapäst bei den Tragikern ist bestimmteren Einschränkungen unterworfen. Es handelt sich aber in diesem Punkt hauptsächlich um zwei Dinge, um die Auflösung der Länge in zwei Kürzen und um die Vertretung des Jambus durch einen Anapäst, und von diesen wollen wir in den nächsten Abschnitten handeln.

Die Auflösungen im Trimeter.

378. Die ursprüngliche und gesetzmässige Form des Einzelfusses im Trimeter war der reine Jambus; aber während im ältesten Vers der Hellenen, im Hexameter, nie die den Ictus tragende Länge aufgelöst ward, erlaubte sich schon Archilochus im jambischen Trimeter Auflösungen der Länge und zwar nicht blos in Eigennamen, wie fr. 19. 24, sondern auch in anderen Wörtern, wie fr. 20, 3. 24, 3 u. 45. Aber die Auflösungen waren auf wenige Fälle und auf die ersten Sylben eines mehrsylbigen Wortes beschränkt. Von den Dramatikern sodann haben die Tragiker, wie in anderen Dingen, so auch in Bezug auf die Auflösung der Länge sich stets einer grösseren Strenge als die Komiker beflissen; unter den Tragikern hinwiederum hielt sich Aeschylus am meisten in den Schranken der alten Kunst, Sophokles lockerte schon die strenge Gesetzmässigkeit, besonders in den jüngeren Dramen, wie im Philoctet, und Euripides, der in seinen älteren Stücken, in Hippolyt Medea Heracliden Alcestis Andromache, noch den strengeren Normen folgte, setzte sich in den jüngeren Tragödien, etwa seit Ol. 89, fast über alle beengende Schranken hinweg.

In neuerer Zeit haben Enger im Rhein. Museum XI 444 ff., Rumpel im Philologus Bd. XXIV. XXV. XXVIII, und eingehender C. Fr. Müller in einer eigenen Schrift, de pedibus solutis in dialogorum senariis Aeschyli

Sophoclis Euripidis, diesen Punkt erörtert, und indem ich mich hier begnüge, deren Hauptresultate mitzutheilen, verweise ich im übrigen auf jene Schriften selbst und auf den Allgemeinen Theil § 74.

Aeschylus hat nach Müller 293 Auflösungen in 4308 Trimetern, Sophokles 446 in 7568, Euripides 3729 in 17825; bei Aristophanes vollends kommen auf 9 Trimeter blos 4, in denen keine Länge aufgelöst ist. Aber nicht blos in der grösseren und minderen Häufigkeit der Auflösung zeigt sich der Unterschied zwischen den drei Tragikern und Aristophanes, mehr noch in den dabei befolgten Grundsätzen. Diese sind in Kürze folgende:

1) Am wenigsten Anstoss erregte es zu allen Zeiten, wenn die beiden eine Länge vertretenden Kürzen den Anfang eines drei- oder mehrsylbigen Wortes bildeten, wie in

Σκύθην ἐς οἶμον ἄβροτον εἰς ἐρημίαν (Aesch. Prom. 2)

Diese Art der Auflösung ist die einzige, welche dem Aeschylus geläufig war. Ihr zunächst stund jene, welche die 2 Sylben eines zweisylbigen Wortes umfasste; Aeschylus aber wandte dieselbe fast nur dann an, wenn das zweisylbige Wort in einer Präposition bestund und so mit dem folgenden Worte eng verwachsen war, wie in

στείχει δ' ἴουλος ἄρτι διὰ παρηίδων (Sept. 534)

2) Im ersten Fuss, der aus leicht begreiflichen Gründen eine Ausnahmsstellung gegenüber den übrigen Füssen einnahm, steht bei Aeschylus ein Tribrachys nur, wenn er ein dreisylbiges Wort oder die ersten Sylben eines mehr als dreisylbigen Wortes bildet, ein scheinbarer Daktylus auch, wenn der erste Theil desselben in einer einsylbigen Partikel besteht, wie in

πότερα δ' ὀνείρων φάσματ' εὐπιθῆ σέβεις (Agam. 274)

οὐ Σύριον ἀγλάισμα δώμασιν λέγεις (Agam. 1312)

Ueber diese Grenzen ging schon Sophokles hinaus (Aias 341. 467. 1356. Phil. 601. 740. 815. 914) und Euripides geht sogar soweit, dass er Orest. 1659 'δός· ὁ δ' ἐπιὼν νιν βίοτος εὐδαίμων μένει' sogar eine starke Interpunction nach dem ersten einsylbigen Worte nicht vermied.

3) Die Vertheilung der zwei eine Länge vertretenden Kürzen auf zwei Wörter schien im allgemeinen weniger statthaft zu sein; am häufigsten kommt dieselbe vor, wenn das erste Wort ein Monosyllabon ist. Aeschylus hat sich aber noch die weitere Einschränkung auferlegt, dass er nur ein unselbständiges, mit dem folgenden Worte eng zusammenhängendes Monosyllabon in jener Stellung gebrauchte, wie in

ὅπως δ' ἄριστα τὸν ἐμὸν αἰδοῖον πόσιν (Agam. 600)

4) Anstössig sind Auflösungen, deren erste Sylbe den Schluss eines mehrsylbigen Wortes bildet; solche finden sich weder bei Aeschylus noch bei Sophokles, und dass auch die beiden einzigen Stellen der Art im Euripides, Hel. 700, El. 324 verderbt sind, unterliegt keinem Zweifel (s. Bergk, Z. f. A. 1835 S. 946 ff.). Nur die griechischen Komiker und die lateinischen Bühnendichter erlaubten sich auch diese Härte, wie Aristophanes in den Wolken v. 29

ἐμὲ μὲν σὺ πολλοὺς τὸν πατέρ' ἐλαύνεις δρόμους.

Die Tragiker haben selbst die einsylbigen Partikeln ἄν, γάρ, δέ, μέν, τε,

τις an zweiter Stelle des stellvertretenden Tribrachys zu gebrauchen vermieden; s. Elmsley Eur. Bacch. 192.

5) Die zwei letzten Sylben eines drei- und mehrsylbigen Wortes vertreten bei allen Dramatikern, namentlich oft im ersten Fuss, die Stelle einer Länge (vgl. Aesch. Pers. 491, Sept. 1022, Eum. 107, fr. 173, 4); hingegen hat der Fabeldichter Babrius in Einklang mit den durch den Accent bestimmten lateinischen Dichtern (s. § 74) sich eine solche Freiheit nicht erlaubt.

6) Die mittleren Sylben eines Wortes nehmen weder bei Aeschylus noch bei Sophokles, vom 1ten Fuss abgesehen, die Stelle einer Länge ein; denn die einzige Ausnahme bei Aeschylus im Prometheus v. 213 ist von Porson durch die Conjectur ὑπερςχόντα statt ὑπερέχοντα beseitigt. Bei Euripides findet sich auch diese Freiheit, wie in Iph. Taur. 1371, Ion 54, Bacch. 1275, Iph. Aul. 523, und noch uneingeschränkter bei Aristophanes.

7) Weitaus am häufigsten finden sich die Auflösungen im 3ten Fuss. Das hängt damit zusammen, dass mit dieser Stelle nach der Cäsur eine neue kräftig anhebende trochäische Reihe beginnt. Denn auch in trochäischen Versen wird am häufigsten die Länge des ersten Fusses aufgelöst. Dem dritten Fuss steht am nächsten der erste; nach diesem kommt der 4te und der 2te Fuss. Am anstössigsten ist hier die Auflösung, wenn auf die 2 Kürzen eine Länge folgt; doch ging Wunder, advers. in Soph. Phil. p. 34 zu weit, wenn er aus dem zweiten Theil des Trimeters die Form

⏓ ⏗ ⏑ _ ⏓ ⏗ ⏑ ⏑⏑ _ _ ⏑ _

entfernen wollte. Es findet sich jener Anapäst in Soph. Antig. 1209

τῷ δ' ἀθλίας ἄςημα περιβαίνει βοῆς·

im Philoct. 932, Aias 450 (leicht emendirbar), Trach. 743, fr. 696, und oft bei Euripides. Am seltensten sind die Auflösungen in der letzten Dipodie; die letzte Länge kann ohnehin nicht aufgelöst werden; bei einer Auflösung der Länge des 5ten Fusses aber schliesst der Vers am liebsten mit einem viersylbigen Wort (s. Seidler, de vers. dochm. p. 380—400), wie in Aesch. Eumen. 767

ἐγὼ δ' ἄτιμος ἡ τάλαινα βαρύκοτος.

8) Was die Zahl der Auflösungen anbelangt, so findet sich bei Archilochus nie mehr als éine Auflösung in einem Trimeter. Auch Aeschylus hat nur selten zweimal in einem Vers die Länge aufgelöst, nämlich in Sept. 593, Agam. 1584, Choeph. 89, Suppl. 341. Oefter finden sich doppelte Auflösungen bei Sophokles; ja in dem Philoktet, in welchem Stück sich Sophokles am meisten dem freien, beweglichen Versbau des Euripides näherte, steht sogar ein Vers (932) mit drei Auflösungen. Euripides endlich hat nicht blos mehrmals drei Auflösungen in einem Vers, sondern sogar drei hintereinander, wie in fr. 642, 3

πενία δὲ coφίαν ἔλαχε διὰ τὸ δυςτυχές.

ähnlich in Hel. 420, Iph. Aul. 466, Ion 1143, Or. 248. 643. 1057. 1603, Andr. 333, Cycl. 203. 210. In einer melischen Partie, Troad. 1312 = 1327 hat derselbe sogar alle sechs Längen aufgelöst.

9) Durch die Auflösungen an erster, dritter und fünfter Versstelle

konnte der Fuss die Form des Daktylus erhalten; ein solcher Daktylus ist aus dem 5ten Fuss bei den Tragikern ausgeschlossen, nur die Komiker erlaubten sich ihn auch hier, wie Aristophanes in den Rittern 946

cὺ δ', ὦ Παφλαγὼν, φάcκων φιλεῖν μ' ἐcκορόδιcαc.

ebenso in den Wespen v. 163. 908; einen Daktylus von der Form _ ◡, ◡ hat sich auch Aristophanes im 5ten Fuss nicht erlaubt. Am häufigsten steht der Daktylus im 3ten Fuss, wenn zwischen die Länge und die Kürzen die Verscäsur tritt.

379. Die lateinischen Dichter erlaubten sich auch in der Auflösung einer Länge die vorgeschrittenen Freiheiten des Euripides und Aristophanes; die älteren Bühnendichter haben sogar darüber hinaus unter gewissen oben § 28 entwickelten Einschränkungen die Länge durch 2 Sylben, von denen die 1te kurz, die 2te mittelzeitig war, vertreten lassen, ◡́◡̄ ◡ = ◡́◡ ◡ wie in

et égo hinc occludam, iúbe venire núnciam (Plaut. Most. 426)

Aber auf der anderen Seite war die Freiheit der lateinischen Dichter wesentlich durch die Rücksichtsnahme auf den Accent eingeschränkt, indem sie ein auf 3 Kürzen ausgehendes Wort, wie *onere hominibus corporibus,* auf der vorletzten Sylbe nicht betonen durften, ein trochäisches Wort, wie *scribe,* auf der letzten Sylbe zu betonen vermieden, und ein daktylisches Wort, wie *tendite,* nicht leicht ausserhalb des 1ten Fusses auf der vorletzten Sylbe betonten. Vergl. § 78.

Anapäste im Trimeter.

380. Die Jamben und Anapäste gehörten zwar zu verschiedenen Rhythmengeschlechtern, aber ein rasch gesprochener Anapäst überragte thatsächlich nicht viel den Zeitumfang eines langsam gesprochenen Jambus, und so konnten sich irrationale oder kyklische Anapäste mit jambischen Füssen in einem Vers verbinden. Doch haben sich die Dichter in dieser Freiheit gewisse Einschränkungen aufgelegt; speciell im jambischen Trimeter waren es folgende:

381. Bei den griechischen Tragikern galt die Vertretung eines Jambus durch einen Anapäst als gesetzmässig nur im 1ten Fuss, in dem rascher und ungestümer die frisch anhebende Stimme zur Arsis sich erhebt; hier finden wir ihn schon bei Aeschylus, wenn das erste Wort des Verses drei und mehr Sylben zählt, wie in

ποταμῶν δὲ πηγαὶ ποντίων τε κυμάτων (Prom. 89)

Bei Sophokles und Euripides finden sich daselbst auch einige wenige Anapäste, welche aus zwei eng zusammenhängenden Wörtern bestehen, nämlich in Soph. Phil. 795

τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον;

ebenso in Eurip. Bacch. 334. 502, Iph. Aul. 646. 1199, Hel. 1234.

In den übrigen Füssen kommt bei den Tragikern ein Anapäst nur vor, wenn er durch einen Eigennamen gebildet wird. Doch folgten auch hier die verschiedenen Tragiker theils strengeren, theils laxeren Grundsätzen. Aeschylus hat nur einen einzigen solchen Anapäst in den Sieben v. 569

ἀλκὴν τ' ἄριστον μάντιν, Ἀμφιάρεω βίαν,

Sophokles mehrere, aber nur in solchen Eigennamen, welche auf andere Weise nicht in den Vers gebracht werden konnten, wie in Ἀντιγόνη Oed. Col. 1. 311. 507. 1415. Ant. 11, Ἱππομέδων Oed. Col. 1317. 1320, Τειρεσίαν Oed. R. 285. 300, Ant. 991. 1045, Euripides endlich auch häufig in Eigennamen, deren Quantität eine Verletzung der Regel nicht nothwendig machte, wie Σαλαμίς Hel. 88, Οἰνόμαον Iph. Taur. 825. Ausserdem stehen zwar noch einige aus anderen Wörtern gebildete Anapäste in den Handschriften der Tragiker, aber die betreffenden Stellen sind zweifellos alle verderbt und grösstentheils leicht mit der Regel in Einklang zu bringen; siehe C. Fr. Müller l. l. p. 122. 130. 144.

Etwas freier sind die Trimeter in dem Satyrdrama Cyclops behandelt; hier finden sich, vom 1ten Fuss ganz abgesehen, 19 Anapäste, die theils von einem, theils von zwei Wörtern gebildet sind, vv. 154. 232. 234. 242. 260. 272. 274. 334. 546. 558. 562. 566. 582. 588. 637. 646. 647. 684.

382. Die Komiker schränkten die Freiheit weder auf den 1ten Fuss noch auf die Eigennamen ein; ihnen war der Gebrauch des stellvertretenden Anapäst so geläufig, dass sich ein solcher bei Aristophanes durchschnittlich in jedem zweiten Trimeter findet. Doch macht sich auch in der Komödie noch ein Unterschied zwischen den verschiedenen Arten von Anapästen geltend. In der Regel gehören die drei Sylben des Anapäst einem Worte an, wie in Arist. Nub. 2

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ, τὸ χρῆμα τῶν νυκτῶν ὅσον.

Diese Art von Anapästen war in der Komödie so gewöhnlich,

dass auch zwei und drei derselben in einem und demselben Vers keinen Anstoss erregten, wie in den Wolken v. 24

εἴθ' ἐξεκόπη πρότερον τὸν ὀφθαλμὸν λίθῳ.

Vergl. Plautus Bacch. 119, Trin. 759, und siehe Ritschl, Prolegg. ad Trin. CCXXII. Ihnen stehen zunächst jene anapästischen Füsse, die aus dem Artikel und einem Nomen, oder aus zwei und drei durch den Sinn oder die Elision eng zusammenhängenden Wörtern bestehen, wie in Eccl. 104, Ach. 498, Ran. 493:

νυνὶ δ', ὁρᾷς, πράττει τὰ μέγιστ' ἐν τῇ πόλει.
εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν Ἀθηναίοις λέγειν.
καὶ τὰς ἀπειλάς; οὐ μὰ Δί' οὐδ' ἐφρόντισα.

Dahin gehören auch die Anapäste der Frage, da durch die lebhafte Erregung des Fragenden die Wörter enger zusammengerückt werden, so besonders in Fragen mit τί, wie in Arist. Nub. 21 f.

φέρ' ἴδω, τί ὀφείλω; δώδεκα μνᾶς Πασίᾳ.
τοῦ δώδεκα μνᾶς Πασίᾳ; τί ἐχρησάμην;

Hingegen sind die Anapäste, in denen ein drei- und mehrsylbiges, nicht elidirtes Wort in der zweiten Stelle der Thesis schliesst ◡◡, – sowie diejenigen, in welchen ein mehrsylbiges Wort oder ein einsylbiges mit dem folgenden Worte nicht zusammenhängendes Wörtchen in der ersten Stelle der Thesis endet ◡, ◡ – wenig geeignet die Stelle eines Jambus zu vertreten (s. § 325), sie wurden desshalb auch von den Komikern nur einige wenige Mal im zweiten und vierten Fusse zugelassen, wie in Arist. Av. 1022, Thesm. 637, Ran. 652, Ach. 6:

ἐπίσκοπος ἥκω δεῦρο τῷ κυάμῳ λαχών.
κᾆπειτ' ἀποδύσετ' ἐννέα παίδων μητέρα.
ἄνθρωπος ἱερός· δεῦρο πάλιν βαδιστέον.
τοῖς πέντε ταλάντοις, οἷς Κλέων ἐξήμεσεν.

ferner in Arist. Av. 1226, Ach. 107 (von Elmsley emendirt), Lys. 124. 746, Pac. 233(?), Eccl. 1027, Plut. 476, sowie in Arist. Nub. 70, Vesp. 1369, Av. 442. 1614(?), Lys. 768. 838, Thesm. 173. 609. 637, Eccl. 998, Ran. 652. 658. 1307(?), Pherecrates fr. 143, 22, Eupolis fr. 351, Antiphanes fr. 85, 2, Arist. Nub. 684. 1221, Av. 79, Thesm. 1184, Ran. 1393. 1407. 1462.

Der Grund, wesshalb die beiden zuletzt bezeichneten Arten von Anapästen weniger zur Vertretung eines Jambus geeignet sind, liegt in dem Intervall, welches nach einem langen Wort grösser als nach einem kurzen zu sein pflegt; eben daraus erhellt zugleich, dass das gebildete Ohr noch

mehr Anstoss an solchen Versen nehmen muss, in denen der Einschnitt noch durch eine Interpunction erweitert ist, wie an Arist. Av. 1226

εἰ τῶν μὲν ἄλλων ἄρχομεν, ὑμεῖς δ' οἱ θεοί

oder an dem für unsere Frage famos gewordenen Vers in der Wolfischen Uebersetzung der Wolken

Ach weh mir Jammermenschen! wie wird mir's endlich gehn?

Die ganze Frage über die Zulässigkeit der verschiedenen Arten des Anapäst im jambischen Trimeter beschäftigt schon über ein halbes Jahrhundert die philologische Welt; eine sorgfältige erschöpfende Erläuterung derselben findet man jetzt bei C. Bernhardi in dem Aufsatz, de incisionibus anapaesti comici Graecorum, in den Acta soc. philol. Lipsiensis I 245—86.

383. Durch die Auflösung der Länge des Anapäst entsteht der Proceleusmaticus; hatte aber derselbe schon in den anapästischen Versen eine beschränkte Anwendung, so ward er noch mehr in den jambischen gemieden. Gleichwohl steht es ausser Zweifel, dass die Komiker einige Mal einen aufsteigenden Proceleusmaticus von der Form ⏑⏑ ⏑́⏑ zugelassen haben, so der Komiker Plato mit gesuchter Absichtlichkeit in dem Vers (fr. 183)

οὗτος τίς εἶ; λέγε ταχύ· τί σιγᾷς· οὐκ ἐρεῖς;

Aber auch in Arist. Lys. 1148, Thesm. 285, Av. 1283, Vesp. 1169, 1356, Equ. 676 (s. Reisig Coniect. in Aristophanem p. 59) fr. 124, und in dem Vers des anonymen Dichters in C. I. Gr. I 493 darf der überlieferte Proceleusmaticus nicht angefochten werden, zumal derselbe meist an der grösseren Freiheit des ersten Fusses eine weitere Entschuldigung hat.

Hingegen erhebt unser rhythmisches Gefühl Einsprache dagegen, dass ein Proceleusmaticus auch einen Trochäus oder kyklischen Daktylus ⏑́⏑ ⏑⏑ vertreten könne. Reisig l. l. p. 12 sqq. wollte zwar in Versen, wie

ποδαπὼ τὸ γένος; ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί (Arist. Av. 108)

ἀλλ' ἀθάνατος. ὁ γὰρ 'Αμφίθεος Δήμητρος ἦν (Arist. Ach. 47)

ferner in Ach. 928, Nub. 663, Eccl. 315 einen solchen Proceleusmaticus finden, indem er, durch die Interpunction bestimmt, eine stichische Cäsur nach dem 2. Jambus annahm:

⏓ – ⏑ ⏑⏑, ⏑⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

Aber die Bedeutung der Cäsur als eines Ruhepunktes schwindet, wenn vor derselben der Rhythmus durch Auflösung der Länge in die höchste Unruhe gebracht wird, und ich gebe daher der Messung

⏑⏑ – ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –

den Vorzug, wenn man nicht lieber die drei ersten Kürzen in

Verbindung mit der nachfolgenden Sinnpause zur Bedeutung eines kyklischen Anapäst (s. § 177 Anm.) erheben will. Verwerfen wir aber den einen Trochäus vertretenden Proceleusmaticus, so muss allerdings die Emendation einer Anzahl von Versen, wie namentlich Arist. Ach. 615 u. 733, Eupolis fr. 239, Alexis fr. 204, 1, Diphilus 103, 2, Damoxenus 2, 22, Macho fr. 2, 11 gebilligt werden.

Ueber den Proceleusmaticus bei lateinischen Dichtern werde ich gleich im nächsten Kapitel handeln.

Freiheiten des lateinischen Senars.

384. Die älteren scenischen Dichter der Lateiner, die komischen wie die tragischen, eigneten sich in Bezug auf die Auflösungen und Anapäste die Freiheiten der griechischen Komiker an. Auch dem Proceleusmaticus als Vertreter eines Jambus ⏑⏑ ⏑́⏑ gingen dieselben nicht ängstlich aus dem Wege, am wenigsten wenn derselbe in den ersten Fuss zu stehen kam oder durch die coalescirende Aussprache zweier aufeinanderfolgenden Vocale unterstützt wurde, wie in Ter. Andria 118, Plaut. Trin. 66

quae ibi áderant, forte unam áspicio adulescéntulam.
sed hoc ánimum advorte atque aúfer ridiculária.

Hingegen scheuten auch sie die Häufung von 4 Kürzen, wenn dieselben einen trochäischen Fuss vertreten sollten ⏑́⏑ ⏑⏑ Hermann Elem. 132 und Ritschl Proleg. ad Trin. CCL wollen solche Verse gar nicht passiren lassen; wir haben uns bereits oben § 326 für eine grössere Schonung der Ueberlieferung ausgesprochen.

385. In drei Punkten gingen die altlateinischen Dichter noch über die Freiheiten der griechischen Komiker hinaus.

Erstens verwischten sie in den jambischen Versen, ebenso wie in den trochäischen, den Unterschied der graden und ungraden Stellen, behandelten also in allen Füssen des Trimeters mit Ausnahme des letzten die Kürze als eine zweifelhafte Sylbe

⏓ ⏑́– ⏓ – ⏓ ⏑́– ⏓ – ⏓ ⏑́– ⏑ –

Man könnte desshalb sogar zweifeln, ob man überhaupt noch berechtigt sei, im Senar den 1ten 3ten 5ten Fuss durch den Accent vor den übrigen auszuzeichnen. Vergleiche indess das oben § 374 über den Vortrag des Trimeters Bemerkte.

Diese freiere Form des lateinischen Senars erhielt sich bis in die Zeit des M. Terentius Varro, der sich noch in seinen Saturae Menippeae die bezeichneten Nachlässigkeiten erlaubte; s. Riese, Varronis Sat. Men. p. 80. Aber Catull kehrte zur strengeren Norm der Griechen zurück, und seinem Vorgang schlossen sich im wesentlichen die lateinischen Dichter der nachfolgenden Zeit an; nur der Fabeldichter Phädrus behielt in seiner populären Poesie mit einigen Einschränkungen die bequemere Form des Versus italicus bei; s. Langen Rhein. Mus. XIII 209 und L. Müller, de Lucilii Varronisque et Phaedri iambis ac trochaeis italicis, im Anhang des Buches de re metr. p. 411—444.

Selbst Horaz und Seneca entfernten sich von dem Vorbild der griechischen Jambographen insofern, als sie im 5ten Fuss des Trimeters einen Anapäst zuliessen, wie in

pavidumque leporem et advenam laqueo gruem (Hor. ep. 2, 35)

ebenso in Epod. 5, 79. 11, 23. Vgl. L. Müller de re metr. p. 153.

386. Zweitens erlaubten sich die älteren lateinischen Bühnendichter im ersten Fuss jambischer Verse nicht blos einen Anapäst zu setzen, sondern auch drei Sylben, welche nach den gewöhnlichen Regeln der Prosodie einen Bacchius bilden, wie

dedistíne argentum? fáctum neque factí piget (Plaut. Trin. 127)

ebenso *habent despicatam* Eun. 384. 263, *student facere* Ad. 900, *solent esse* Heaut. 993, *oles únde* Truc. I 2, 29, *loces ecferendum* Aul. III 6, 32, *amas pol* Pers. 177, *color verus* Eun. 318, *amor misericordia* Andr. 261, *soror dictast* Eun. 157, *salus interioris* Asin. 656, *ovis in* Truc. III 1, 10, *boves qui* Pseud. 812, *ferentarium* Trin. 456, *sedentarii* Aul. III 5, 39, *trapezitae* Trin. 425, *gubernabant* Mil. 1091, *sed uxor* Rud. 895. Phorm. 776, *ibi octonos* Capt. 724, *per annonam* Stich. 179, *domi adsitis* Eun. 506 (vergl. n. 115 in Büchelers Anth. epigr.), *neque umquam ulla* Truc. II 1, 29, *sine omni* And. 391 u. a. In den meisten Fällen läuft der Gebrauch eines scheinbaren Bacchius im 1ten Fuss auf Kürzung solcher Sylben hinaus, welche die älteren lateinischen Bühnendichter auch in anderen Füssen jambischer und trochäischer Verse zu kürzen sich erlaubten. Aber gleichwohl nimmt der 1te Fuss eine Sonderstellung ein, da in ihm jene Kürzung häufiger stattgefunden und sich auf seltnere Fälle erstreckt hat.

Auch einen scheinbaren Creticus setzten die altlateinischen Bühnendichter im 1ten Fuss, wenn die erste Sylbe nicht die Be-

deutung einer vollen Länge hatte (s. § 17), wie in *immo véro* Hec. V 4, 37, Caecilius v. 129, *immo quód* Hec. 437, *immo méretrix* Cist. II 3, 23, *ille quí* Trin. 137, *ille quém* Ad. 72, *ille sómnium* Ad. 395, *iste quí* Pers. 520, *inde crás* Amph. 156. Capt. 128. Most. 744. Aul. II 7, 4. IV 6, 14. IV 8, 7, *unde sáturitate* Capt. 109. Cas. I 45. Cist. II 3, 19. Poen. prol. 109. Trin. 218, *nempe síc* Aul. II 4, 15. Merc. 767. 776. Mil. 906. 922. Pseud. 151. Rud. 343. Trin. 427. Truc. II 4, 11. Phorm. 307, *commodá* Cist. IV 2, 23, *tollit átque* Cist. arg. 8, *perque méas* Poen. I 3, 10, *quodque cóncubinam* Mil. 508, *quodque mé* Afranius v. 27, *redde cántionem* Stich. 768, *enicás me* Truc. I 1, 24. Rud. IV 3, 7, *imminét Leoni Virgo caelesti situ* in einer lateinischen Inschrift bei Bücheler Anthol. epigr. lat. X 1.

387. Drittens nahmen sich die altlateinischen Bühnendichter auch ausserhalb des 1ten Fusses die Freiheit, nach einer vom Ictus getroffenen Kürze gewisse in dem Allg. Theile §§ 17 u. 28 aufgezählte, sonst lang gebrauchte Sylben meist jambischer Wortformen kurz zu gebrauchen, wie in

remíttere illi? vídĕ sis quam tu rém geras (Plaut. Pseud. 48)
dabúntur dotis tíbi ĭnde sescentí logi (Plaut. Pers. 394)

Seltener dehnten sie die Freiheit der Kürzung jener Sylbe auf die Thesis der stellvertretenden Anapäste aus, wie in

sed quíd ais, quid nunc vírgo? nempe apud tést. itast (Trin. 196)

Häufiger findet sich in der Thesis des Anapäst eine kurze Sylbe vor einer Liquida ausgestossen oder doch verdunkelt, wie in

quid ád me ibátis? rídiculum vĕrebámini (Ter. Phorm. 902)

Jene drei Freiheiten sind indess nicht dem Trimeter eigenthümlich, sondern auf sämmtliche jambische und trochäische Versmasse ausgedehnt.

Die Cäsuren des Trimeters.

388. Versteht man unter Cäsur denjenigen Einschnitt, durch welchen ein Vers in zwei Kola zerfällt, so kann man von vorn herein zweifeln, ob eine solche überhaupt im jambischen Trimeter zu suchen sei. Denn einerseits weisen die zweifelhaften Sylben eher auf eine Zerfällung des Verses in 3 Metra als in 2 Kola hin, anderseits lehrten die alten Rhythmiker, dass 6 jambische

Füsse auch ein einziges Kolon bilden können (s. § 104). Auch haben factisch die Dichter im Trimeter nie jene strenge Theilung des Verses in zwei Kola, wie im trochäischen und anapästischen Tetrameter, durchgeführt; und gerade die griechischen Dichter und unter ihnen diejenigen, welche sich sonst des strengsten Versbaues befleissigten, wie Aeschylus, haben sich nicht gescheut Trimeter zu bilden, die keine von den später verlangten Cäsuren haben. Erst die Lateiner, die im übrigen so nachlässig den Trimeter bauten, haben, nachdem sie die Gliederung des Verses in drei Metra verwischt hatten, um so sorgfältiger die Theilung in zwei Kola nach Analogie der anderen Versarten eingehalten. Hingegen hat Aristophanes, wenn auch nur scherzweise, Trimeter ohne jeglichen Einschnitt gedichtet, wie Vesp. 220

ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα.

(vergl. Lys. 457. 458. Pac. 831. Vesp. 1357. Eccles. 717) und öfters den Trimeter seiner ursprünglichen Gestaltung gemäss in drei Kola zerlegt, wie Ach. 199, Av. 175

ταύτας δέχομαι, καὶ σπένδομαι, κἀκπίομαι.

βλέψον κάτω. ΕΠ. καὶ δὴ βλέπω. ΠΕ. βλέπε νῦν ἄνω.

vergl. Equ. 100. 165. 218. Ran. 184. 608. 1203.

389. Wiewohl aber die zweitheilige Gliederung nicht von vornherein zum Wesen unseres Verses gehörte, und die ursprüngliche Dreitheilung selbst noch bei Aristophanes hin und wieder durchbricht, so legte doch schon die Nachahmung des Musterverses, des daktylischen Hexameters, eine Zweigliederung nahe, und liess schon Archilochus offenbar mit Absicht, wenn auch nicht mit strenger Consequenz, an bestimmten Stellen des Verses ein Wort schliessen. Es liess sich nämlich jene rhythmische Gliederung des Verses in drei Metra sehr leicht mit der Forderung der Zweitheilung in der Art vereinen, dass man die beiden letzten Metra vereint dem ersten Metrum entgegensetzte, und so in dem Aufbau des Verses die Verhältnisse des einfachen Fusses sich wiederholen liess. So entstand die Caesura penthemimeres oder semiquinaria

◡ – ◡ – ◡̄, – ◡ – ◡̄ – ◡ –

ψυχὰς ἔχοντες κυμάτων ἐν ἀγκάλαις (Archilochus)

die eine sehr schöne Mannigfaltigkeit in den Vers brachte, indem sie das zweite Glied mit der Hebung, das erste mit dem Auftakt beginnen liess, und die zugleich die Analogie mit der Hauptcäsur

des Hexameters für sich hatte. Sie ist denn auch von Archilochus in 48 Versen nur zweimal nicht eingehalten worden, so dass offenbar der Begründer unseres Verses dieselbe als Regel wollte gelten lassen. An die aufgestellte Regel hielt sich am strengsten der geschmackvolle Nachahmer des Archilochus, Horaz, der in der 17. Epode in 81 Versen nur dreimal jene Cäsur vernachlässigte. Dem Horaz folgten die christlichen Dichter, Prudentius und Gregor von Nazianz, die fast ohne Ausnahme nach der Hebung des 3ten Fusses ein Wort schliessen liessen. Freier behandelten den Vers die dramatischen Dichter der Griechen, so zwar, dass sie jene Cäsur gar nicht als eine gesetzmässige Forderung angesehen zu haben scheinen. Es haben nämlich nach den Zählungen von Preuss, de senarii graeci caesuris, in den Persern nur 275 Trimeter unter 395, in der Antigone 529 unter 898, in den Wolken 489 unter 670 die Caesura semiquinaria. Eher lässt sich schon bei den scenischen Dichtern der Lateiner die Beobachtung einer Regel, wenn auch nicht eines Gesetzes erkennen; denn im Trinummus des Plautus haben unter 150 Trimetern blos 66 nicht jene Hauptcäsur.

390. Desshalb darf man aber doch von jenen Versen, in denen nach der 3. Hebung kein Wort schliesst, noch nicht behaupten, dass sie einer Cäsur überhaupt entbehren. Denn schon die alten Metriker (Iuba bei Priscian de num. Ter. p. 420, Victorinus II 4, 5, Aristides de mus. p. 53, Hephästion p. 148) nehmen neben der Caesura semiquinaria noch eine Caesura semiseptinaria nach der Senkung des 4ten Fusses an. Diese zweite Cäsur hat von vornherein etwas höchst Befremdendes, weil sie ein Metron des Trimeters mitten durchschneidet:

ᴗ̄ ´ ᴗ _ ᴗ̄ ´ ᴗ, _ ᴗ̄ ´ ᴗ _

ὦ πολλὰ μὲν τάλαινα, πολλὰ δ᾽ αὖ σοφή (Aesch. Agam. 1295).

Auch findet sich dieselbe bei Archilochus nur zweimal und zwar so, dass das zweite Glied nur reine Füsse enthält:

ὤμους κατεσκίαζε καὶ μετάφρενα.
κατ᾽ οἶκον ἐστρωφᾶτο δυσμενὴς βάβαξ.

Aber die griechischen Dramatiker und lateinischen Dichter haben — darüber lassen die factischen Verhältnisse keinen Zweifel zu — nach der Analogie des Hexameters auch im Trimeter neben der Hauptcäsur als stellvertretende Nebencäsur die Hephthemimeres gelten lassen.

391. Die alten Grammatiker haben nur diese zwei Arten der Cäsur im jambischen Trimeter anerkannt. Preuss in der angeführten Schrift will ausserdem noch zwei sogenannte jambische Cäsuren annehmen, eine nach dem 2ten Fuss, und eine nach dem 3ten Fuss:

⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

πολλὴν βοήν. ὦ παῖδεϲ Ἑλλήνων, ἴτε (Aesch. Pers. 402)

⏒ – ⏑ – ⏒ –, ⏑ – ⏒ – ⏑ –

ἀτιμίαϲ μὲν οὔ, προμηθίαϲ δὲ ϲοῦ (Soph. El. 1036)

und allerdings kommen bei den griechischen Dramatikern, besonders bei Aeschylus und Aristophanes mehrere, und auch bei den lateinischen Dichtern (s. Müller de re metr. poet. lat. p. 226) einige Verse vor, die, wenn wir blos die zwei trochäischen Cäsuren gelten lassen, der Cäsur überhaupt entbehren. Aber gerade dieser Umstand bestätigt die oben von uns entwickelte Ansicht, dass der Trimeter nicht nothwendig und nicht von Hause aus in zwei Kola zu zertheilen ist; vgl. A. Schmidt, de caesura media in Graecorum trimetro iambico p. 12.

Nur selten, wie bemerkt, haben die Lateiner unter Vernachlässigung der regelrechten Cäsur einen Einschnitt nach dem 2ten Jambus eintreten lassen; sie pflegten desshalb auch dann, wenn sie mit dem 2ten Jambus die Person wechseln liessen, wie in

ego súm Chremes. PY. *o cápitulum lepidíssumum.*

die zweite Rede mit einem einsylbigen Wörtchen zu beginnen, so dass äusserlich wenigstens der Vers die gewöhnliche Cäsur hatte. Diese Beobachtung ist ausführlich begründet von H. Buchholz, Prisc. lat. origg. l. III c. I.

Mit der Cäsur in Zusammenhang steht das von Porson in der Praefatio der Hecuba p. XXVII aufgestellte Gesetz, dass nie die zweite Dipodie des Verses durch ein einziges Wort ausgefüllt werden dürfe, und demnach die wenigen entgegenstehenden Verse, wie

ϲτρατὸϲ περᾷ κρυϲταλλοπῆγα διὰ πόρον (Aesch. Pers. 501)

Aesch. Agam. 1252, Suppl. 244, Soph. Aias 969, Eur. Suppl. 166 emendirt werden müssen. Den Satz hat schon Varro bei Gellius N. A. XVIII 15 ausgesprochen: in longis versibus, qui hexametri vocantur, item in senariis animadverterunt metrici primos duos pedes, item extremos duos habere posse integras partes orationis, medios haut umquam posse, sed constare eos semper ex verbis aut divisis aut mixtis atque confusis. Wenn daher jene Verse echt sind, so haben sie nur eine Entschuldigung an der Natur der Composita, die auch sonst öfters die Geltung von zwei Wörtern haben.

Ebenso hängt es mit der Cäsur und den vor der Cäsur strenger beobachteten rhythmischen Gesetzen zusammen, dass gute Dichter es vermieden, den 2ten und 3ten Fuss mit je einem Worte auszufüllen, und

dass selbst Phädrus, wiewohl er die Freiheit der altlateinischen Komiker annahm, im 2ten und 3ten Fuss kein spondeisches oder anapästisches Wort setzte.

392. Mit der Cäsur stehen noch zwei Eigenthümlichkeiten im Bau des Senars bei Plautus und Terenz in Zusammenhang. Wir haben bereits wiederholt angedeutet, dass die lateinischen Komiker überhaupt eine Uebereinstimmung des Versictus und des Wortaccentes anstrebten, so dass nicht selten in ganzen Versen dieselben harmoniren, wie gleich im Eingang des Pseudulus

si ex té tacente fíeri possem cértior,
ere, quaé miseriae té tam misere mácerent.

Während aber im Anfang und Schluss des Verses Disharmonien nicht zu vermeiden waren, wenn sich die rasch arbeitenden Dichter nicht peinliche Beschränkungen auferlegen wollten, wurden dieselben in der Mitte des Verses durch die Stellung der Cäsur wesentlich in jenem Streben unterstützt. In der That stimmt auch im 3ten Fuss fast ausnahmslos und im 2ten grösstentheils Wortaccent und Versictus überein. Da ferner der Hauptcäsur ganz gewöhnlich ein Worteinschnitt nach dem 3ten Trochäus zur Seite steht

⏓ _ ⏓ _ ⏓, _ ⏓, _ ⏓ _ ⏑ _

und der Ausgang des Verses auf ein kretisches Wort oder eine kretische Wortverbindung besonders beliebt war, so ergab sich daraus auch eine Uebereinstimmung des Accentes und Ictus im 4ten und 5ten Fuss von selbst. In den Fällen aber, wo gegen die Regel im 2ten und 4ten Fuss sich jene Concordanz vernachlässigt findet, ist es meistens ein jambisches, selten ein trochäisches Wort, dessen Accent mit dem Ictus in Widerstreit steht. Genauere Erörterungen dieser Accentregeln gibt Ritschl im 15. Kap. der Prolegomena und besonders Brugmann in der Dissertation, Quemadmodum in iambico senario Romani veteres verborum accentus cum numeris consociarint. Bonnae, 1874. Vergleiche überdiess Crain im Philol. IX 655 ff.

393. Eine andere schwer zu entscheidende Frage ist, ob sich nicht Plautus in der Hauptcäsur auch die Freiheit des Hiatus erlaubt habe. A. Spengel, Plautus S. 189—99 tritt für die Rechtmässigkeit jenes Hiatus ein, während Müller, Plaut. Pros. 481—526 in Uebereinstimmung mit Ritschl jene Hiaten zu entfernen sucht. Die Gegner des Hiatus lassen sich vornehmlich durch die Wahrnehmung bestimmen, dass in der Cäsur häufig, wie z. B. in

set hoc ánimum advorte atque aúfer ridiculária

Elision des Schlussvocals des ersten Kolon eintritt, was mit der Annahme eines den Hiatus entschuldigenden Intervalls nicht vereinbar zu sein scheint. So leicht wie in der Cäsur des trochäischen und jambischen Tetrameters kann auch gewiss der Hiatus in der minder stark hervortretenden Cäsur des Trimeters nicht geduldet werden; doch werden wir auch hier der Nachlässigkeit des lateinischen Komikers es nachsehen müssen, wenn er in den Fällen, wo nach einer Interpunction oder einem langen Worte das zweite Kolon schärfer sich vom ersten abhob, oder wo vor einem h oder nach einem Ablativ (s. § 52) der Zusammenstoss zweier Vocale weniger anstössig war, einem Hiatus nicht aus dem Wege ging, wie in Men. 882, Trin. 776, Most. 1032, Pseud. 26, Bacch. 537, Men. 91

lumbí sedendo, óculi spectandó dolent.
det álteram illi, álteram dicát tibi.
turbávit? immo, éxturbavit ómnia.
intérpretari álium posse néminem.
parasítus ego sum hóminis nequam et ímprobi.
suo árbitratu áffatim cottídie.

Auch in der neben der Hauptcäsur am meisten hervortretenden Nebencäsur (caesura minor) nach der Thesis des 5ten Fusses scheint Plautus den Hiatus weniger sorgsam vermieden zu haben, wie in Men. 526. 563

atque húc ut addas aúri pondo únciam
pallam ád phrygionem cúm corona ébrius.

Siehe A. Spengel, Plautus S. 235 f.

Die letzten Füsse des Trimeters.

493. Aus der Stellung der Cäsur und dem Verhältniss der Versicten zu einander ergab sich die Folge, dass gewisse Taktformen und gewisse Wortverbindungen an der einen Stelle des Trimeters öfter, an der anderen seltener dem Dichter in die Feder kamen. Vieles ist hier dem Zufall anheimgegeben und verlohnt keine wissenschaftliche Untersuchung; manches andere ist bereits im Vorausgehenden berührt worden; nur von der Behandlung der letzten Füsse, deren Tonfall dem Zuhörer am meisten sich einprägte und auf deren Feilung daher auch die Dichter

am meisten Sorgfalt verwendeten, muss ich hier noch einiges anfügen.

Die Hauptregel, von der auch die Dichter italischer Verse sich keine Abweichung gestatteten, war die, dass der letzte Fuss immer ein reiner Jambus sein müsse. Keine Ausnahme von der Regel ist in den Versen

minitáre? nosces tu íllum astutum quális sit (Plaut. Bacch. 786)
manéto, curre. nón queo, ita defésus sum (Ter. Hec. 443)

zu erblicken, da in ihnen und ähnlichen die schliessende Sibilans in der Aussprache unterdrückt wurde (s. § 16).

Ein schliessendes Monosyllabon musste wie in andern Versen, so auch im Trimeter störend erscheinen, wenn es nicht mit dem vorausgehenden Worte eng zusammenhing und mit demselben gewissermassen nur éin Wort bildete, wie in

ἀεὶ μὲν, ὦ παῖ Λαρτίου, δέδορκά cε (Soph. Aias 1)
aut íbi si cesses évenire ea sátius est (Ter. Ad. 4)

In diesem Punkte waren indess die lateinischen Dichter strenger als die griechischen; den griechischen schien immer der Trimeter ein Mittelding zwischen einem eigentlichen Vers und einem blossen Kolon zu sein. Daher vermieden sie am Schlusse nicht ängstlich ein einsylbiges Wort, auch wenn dasselbe sich nicht eng an das vorausgehende anlehnte, wie in der Antigone v. 5

οὔτ᾽ αἰcχρὸν οὔτ᾽ ἄτιμον ἔcθ᾽, ὁποῖον οὐ
τῶν cῶν τε κἀμῶν οὐκ ὄπωπ᾽ ἐγὼ κακῶν·

und scheuten sich nicht durch den Versschluss einen Gedanken mitten zu durchschneiden, wie in der Antigone v. 27

ἀcτοῖcί φαcιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ
τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦcαί τινα·

(vergl. Choeph. 1005, Pers. 460, Antig. 409, Phil. 263, Oed. Col. 14. 351. 495) oder mit dem halbenklitischen ἐcτί den neuen Vers zu beginnen, wie im Agam. 1231

τοιᾶδε τόλμη θῆλυc ἄρcενοc φονεὺc
ἔcτιν. τί νιν καλοῦcα κ. τ. λ.

vgl. Choeph. 94, Heracl. 386, Herc. fur. 1293, Eur. fragm. 385, 10, welche Stellen indess Elmsley ad Heracl. p. 137 und andere nach ihm angefochten haben. Ja es gingen einige Dichter noch weiter und duldeten Zerreissung eines zusammengesetzten Nomen, wie der Komiker Eupolis in den von Hephästion angeführten Versen

ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-
βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα·

und Elision des Schlussvocals, wie Sophokles im Oed. R. 332, angeblich (s. Athenaeus X p. 543 e) nach dem Vorbild der grammatischen Tragödie des Kallias:

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ. τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις;

ebenso in Oed. Col. 1164. In Oed. R. 29. 785. 1184. 1224, Oed. Col. 17. 1164, Ant. 1031, El. 1017, Aristoph. Av. 1716, Ran. 298, Eccl. 351 steht ein einsylbiges elidirtes Wörtchen am Schluss des Trimeters, das man aber vielleicht richtiger mit Aristarch und mehreren neueren Kritikern in den Anfang des folgenden Verses rücken wird. Aber das Aergste ist, dass Aristophanes in den Fröschen 1203 die letzte Länge des Trimeters in zwei Kürzen aufzulösen sich erlaubte:

καὶ κῳδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον.

Doch hier kann man wohl mit mehr Recht an einen Anapäst im letzten Fusse denken, so dass die drei Dipodien die ganz gleiche Form erhalten. Die lyrische Hexapodie in den Troades des Euripides v. 1313:

Πρίαμε Πρίαμε, σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος

möchte man lieber in Uebereinstimmung mit dem Accent trochäisch messen, als bei jambischer Messung eine Auflösung der Schlusslänge annehmen.

395. Auch für den Bau des 5ten Fusses galten besondere Regeln, jedoch nicht dieselben für die Griechen und für die Lateiner.

Für die Griechen, speciell die Tragiker, hat Porson in der Praefatio zu Eur. Hec. p. XXX die Regel aufgestellt, dass wenn ein Trimeter auf ein kretisches Wort, oder auf ein trochäisches mit nachfolgenden Monosyllabon, oder auf ein jambisches mit vorausgehendem, eng zusammenhängendem Monosyllabon schliesse, und diesen Versschlüssen ein mehrsylbiges Wort vorausgehe, der 5te Fuss keinen Spondeus bilden dürfe, dass also in der Hecuba v. 343

κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν

die Lesart τοὔμπαλιν einen fehlerhaften Vers hervorbringe. Die Regel ist nicht ohne Ausnahmen (siehe Porson selbst p. XXXVIII

und Dindorf, de metr. poet. scen. p. 37, Wecklein, Studien zu Aeschylus S. 131), aber sie beruht auf einem richtigen rhythmischen Gefühl. Durch einen Spondeus an bezeichneter Stelle würde nämlich ein solcher Abschluss in den Gang des Verses gebracht werden, dass der schliessende Creticus mehr nachzuhinken, als mit dem übrigen Theile des Verses zusammen zu hängen scheinen würde. Daraus erklärt sich auch hinlänglich, warum jener dem schliessenden Creticus vorausgehende Spondeus nicht auffällig war, wenn mit ihm kein Wort schloss, und auch an Anstoss verlor, wenn ihm die Caesura hephthemimeres vorausging, wie im Anfang des Ion

Ἄτλας ὁ χαλκέοισι νώτοις οὐρανόν.

396. Für die lateinischen Dichter hat Diomedes p. 507 (vgl. Quintilian IX 4, 111) den Satz aufgestellt: iambicus tragicus, ut gravior iuxta materiae pondus esset, semper quinto loco spondeum recipit. An diese Regel hat sich fast ausnahmslos Seneca in seinen Tragödien gehalten; aber dieselbe galt nicht blos für den tragischen Trimeter; auch der Fabeldichter Phädrus (s. Müller de re metr. p. 149 u. Langen Rh. M. XIII 206) und vor demselben der Mimograph Syrus und sämmtliche altlateinischen Bühnendichter, tragische wie komische, haben im jambischen Senar, sowie im jambischen Octonar und trochäischen Septenar den leichtfüssigen Ausgang auf 2 jambische Wörter oder ein kretisches und jambisches Wort gemieden, so dass 2 schliessende Jamben nur vorkommen, wenn der Vers mit einem kretischen, dijambischen oder mehrsylbigen Worte schliesst, oder wenn dem letzten Jambus ein Wort von der Form eines 4ten Päon vorausgeht:

regelmässig	erlaubt
. . . – – ⏑ –	 ⏑, – ⏑ –
. . . ⏑⏑ – ⏑ –	 ⏑ – ⏑ –
	. . . ⏑⏑ ⏑ –, ⏑ –

Vgl. Luchs Quaest. metr. in Studemunds Studien I 1—75, Brugmann l. l. p. 18—21.

Der jambische Tetrameter.

397. Der katalektische jambische Tetrameter besteht wie der anapästische und trochäische aus einem akatalektischen und katalektischen Dimeter. In Bezug auf die Form der ein-

zelnen Füsse, die Auflösung der Längen und den Ersatz des Jambus durch einen Anapäst gelten im allgemeinen bei dem Tetrameter ganz dieselben Regeln wie beim Trimeter.

398. Die Hauptcäsur des Verses steht nach dem 4ten Fuss, wie in dem Mustervers des Hipponax

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα.

Aber statt ihrer erlaubten sich auch die Dichter nicht selten einen Einschnitt nach der Senkung des 5ten Fusses, wie Simonides in einem Epigramm der Anthologie XIII 11

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓, –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

δεινᾷ τε χειρὶ πολλὰ ῥέξας ἔργα καὶ βίαια

und selbst diese stellvertretende Cäsur fehlt bei der grossen Freiheit, mit der unser Vers im Gegensatz zum trochäischen Tetrameter behandelt wurde, an einigen wenigen Stellen, wie in Arist. Nub. 1076

ἥμαρτες, ἠράσθης, ἐμοίχευσάς τι κᾆτ' ἐλήφθης.

ebenso Nub. 1359, Ran. 921. 923, Lysistr. 268, Thesm. 531. 562. 565. 566, Plut. 303. Da auf solche Weise die beiden Kola bei den Griechen auf das engste zu einem Vers zusammenwuchsen, so darf man sich nicht wundern, dass auch die schliessende Länge des 4ten Fusses in zwei Kürzen aufgelöst ward, und zwar nicht blos, wenn die Cäsur in den 5ten Fuss fiel, wie in den Troades v. 520

βρέμοντα, χρυσοφάλαρον, ἔνοπλον ἐν πύλαις Ἀχαιοί

sondern auch wenn mit dem 4ten Fuss ein Wort schloss, wie in den Wolken v. 1039

ἐν τοῖσι φροντισταῖσιν, ὅτι πρώτιστος ἐπενόησα

vergl. Nub. 1047. 1063. 1067. Ach. 1040. Thesm. 537. 542. 567, und den Blumentanz bei Athenaeus XIV p. 629 E.

In Einklang damit erlaubten sich die Komiker im 4ten Fuss so gut wie in den übrigen statt des Jambus einen kyklischen Anapäst. Auch duldet selbst Porson, Praef. ad Hecub. p. XLI, einen solchen Anapäst, wenn er durch einen Eigennamen gebildet wird, wie in Thesm. 550

τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας δ' ἁπαξαπάσας

und Ran. 912; aber es ist kein genügender Grund vorhanden, mit demselben Porson die übrigen Anapäste in Ran. 932. 937. Thesm. 560. Nub. 1427. fr. 476, 5 wegzuemendiren.

399. Eine strengere Regelmässigkeit verlangte der Bau des Verses gegen Schluss. Hier stört vor allem die Auflösung der vorletzten Länge den ruhigen Verlauf des Rhythmus; daher enthielten sich die Griechen einer solchen Auflösung durchweg; erst die lateinischen Komiker durften ihren ungebildeten Zuhörern Verse bieten, wie Truc. II 1, 41

itást agrestis: séd fores, quidquid futurumst, fériam.

Ausserdem erheischt der Rhythmus, dass der vorletzte Fuss von einem reinen Jambus gebildet werde; daher schlossen die Griechen aus dem 7ten Fuss die Freiheit der syll. anc. aus, und gestatteten sich nur ausnahmsweise bei einem Eigennamen einen Anapäst, wie in Thesm. 547

ἐγένετο Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δέ

Dass die Griechen die Auflösung der Länge des vorletzten Fusses vermieden, war um so natürlicher, als dieselbe über das Mass einer einfachen Länge angehalten wurde, und das rhythmische Schema des Verses etwa so sich darstellte:

ᴗ̄ ⏑́ ᴗ – ᴗ̄ ⏑́ ᴗ – ᴗ̄ ⏑́ ᴗ – ᴗ ⌞́ ⏕

Denn dass die letzte Sylbe des Verses nicht einfach in die Senkung fiel, sondern einen starken Nebenictus hatte, zeigt der Vers in Aristophanes Fröschen 914

πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί,

indem die starke Kraft des hinweisenden ι gewiss auch in der Recitation einen Ausdruck fand.

Genannt wurde unser Vers von den Metrikern *metrum comicum vel Aristophanium vel Hipponactium;* leider verderbt ist ein anderer Name desselben im Fragmentum Bobiense de metris: *tetrametrum catalecticum, ut est apud Aristophanen, quod parhoetiacum dicitur ab eo quod trans scabiam* (*caveam* susp. Keil, Ind. schol. hib. Hal. 1874) *chori id genus carminis canere soleant;* H. Wentzel vermuthet scharfsinnig unter Berufung auf die Scholien zu Aristophanes Wespen v. 270: *quod parodicum dicitur.*

400. Die lateinischen Bühnendichter behandelten unsern Vers, den sie ungeschickter Weise versum septenarium nannten (s. Varro bei Diomedes p. 515), auf der einen Seite mit grösserer Strenge, auf der anderen mit grösserer Freiheit. Die grössere Freiheit zeigt sich darin, dass sie in allen Stellen die Kürze als syll. anc. behandelten und im 1ten Fuss geradeso wie beim Senar nicht blos einen Anapäst, sondern auch einen scheinbaren Bacchius oder Creticus innerhalb der beim Senar entwickelten Grenzen (s. § 386 f.) zuliessen, wie in Plaut. Mil. 877, Asin. 637

satis si íntelligitis, áliud est quod pótius fabulémur.
ille quí íllos perdit sálvos est; ego quí non perdo péreo.

Die grössere Strenge bezieht sich auf die Regelmässigkeit der Cäsur. Nachdem nämlich die ursprüngliche Gliederung des Verses in 4 Dipodien von den lateinischen Dichtern verwischt war, machte sich um so mehr das Bedürfniss fühlbar, doch wenigstens die Gliederung in Kola scharf und bestimmt auszuprägen. Es sind daher die Septenare bei den lateinischen Dichtern so gebaut, dass entweder nach dem 4ten Jambus, der dann regelmässig rein ist, ein Wort schliesst, oder eine stellvertretende Cäsur nach der 1ten Sylbe des 5ten Fusses eintritt.

Die Hauptcäsur nach dem 4ten Jambus bildet so sehr die Regel, dass in der Asinaria des Plautus unter 322 Versen kaum ein Dutzend von derselben abweicht. Dass dabei der 4te Fuss rein sein müsse, hat zuerst Bentley zu Ter. Hec. II 2, 10 aufgestellt. Die Ausnahme von der Regel in Ter. Eun. 1007

quid ést? inepta? quíd tibi vis? quid rídes? pergin périi

scheint durch die Aussprache von *tibi* entschuldigt zu sein; die scheinbare Ausnahme in Phorm. 764 entfernt Müller, Plaut. Pros. 614 durch richtige Messung; drei weitere Ausnahmen in Eun. 1015. 1021, Ad. 711 sucht Conradt, Metr. Composition d. Terenz S. 25 wegzuemendiren.

Plautus hat an jener Stelle, ähnlich wie im Senar, auch solche Spondeen zugelassen, deren 1te Länge auf schwacher Positionskraft beruht, wie in Mil. 1231. 1278:

spero íta futurum; quámquam illum multaé sibi expetéssunt.
aedés dotales huíus sunt. itane? íta pol. iube domum íre.

vergl. Asin. 427 *claudus sim,* Truc. I 2, 52 *estis vos,* ib. 61 *quod aput vos,* 85 *subvenistis sed,* 87 *melius iam.*

Mit der grösseren Regelmässigkeit der Cäsur hängt es auch zusammen, dass die lateinischen Komiker am Schlusse des 1ten Kolon die Freiheiten des Versschlusses zuliessen, so Plautus in mehreren Versen hintereinander in der Asinaria III 3, 42 f. 61 ff.:

hinc méd amantem ex aédibus eiécit huius máter.
argénti vigintí minae ad mórtem me adpulérunt.
sed tíbi si vigintí minae argénti proferéntur;
quo nós vocabis nómine? libértos. non patrónos?
id pótius. vigintí minae hic ínsunt in cruména.

Vergl. P. Mohr, de iambico apud Plautum septenario, Lipsiae 1873.

401. Schliesslich drängt sich uns noch eine allgemeine Bemerkung bezüglich des Baues unseres Verses im Vergleich zu dem trochäischen Septenar auf. Beide Verse scheinen nämlich auf ein und derselben Stufe zu stehen und wurden sogar von den Lateinern mit demselben Namen, Septenar, benannt. Nichts destoweniger unterscheiden sie sich erheblich von einander in ihrem Bau. Durchweg ist der trochäische Septenar an strengere

Gesetze wie in Betreff der Cäsur, so auch in Betreff des kyklischen Daktylus gebunden. Das kommt gewiss daher, dass der jambische Septenar nur bei den Jambographen und den Komikern sich einbürgerte, keinen Platz in der Tragödie fand (s. Terentian v. 2394, Victorinus III 12, 14). Die Komiker aber haben im allgemeinen alle Freiheiten, die sie sich in dem Hauptversmass des Dialogs, im Trimeter erlaubten, auch auf den jambischen Tetrameter übertragen.

402. Der akatalektische Tetrameter heisst bei Servius c. 1 Anacreonteus, ein Zeichen, dass derselbe schon in den Texten griechischer Dichter vorkam. Auch finden wir ihn, ausser an den Stellen der Komiker, wo er sich aus zwei Dimetern eines scheinbaren Systems zusammensetzt, bereits bei den ältesten Lyrikern, wie bei Alcaeus fr. 56, Alcman fr. 13:

δέξαι με κωμάζοντα, δέξαι, λίϲϲομαί ϲε, λίϲϲομαι.
καὶ κῆνοϲ ἐν ϲάλεϲϲι πολλοῖϲ ἥμενοϲ μάκαρϲ ἀνήρ.

In beiden Versen werden wir durch die stark hervortretende Cäsur zur folgenden Gliederung geführt:

⏓ ⁝ ⏑́ ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – ⏓, ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –

Dieselbe liegt auch bei Aesch. Suppl. 135, Soph. Aias 351, Oed. Col. 1452. 1483, Eur. Orest. 995, Troad. 835 vor. Hingegen schliesst bei Anacreon fr. 86

καὶ θάλαμοϲ, ἐν τῷ κεῖνοϲ οὐκ ἔγημεν, ἀλλ᾽ ἐγήματο

das 1te Glied mit dem 4ten Fuss, und so auch oft bei den Dramatikern. Jeder der beiden Cäsuren ermangelt der Vers in der Antigone 848

πρὸϲ ἕρμα τυμβόχωϲτον ἔρχομαι τάφου ποταινίου,

während der entsprechende Vers in der Antistrophe die regelmässige Cäsur nach dem 4ten Fuss hat. Das Gleiche ist der Fall in dem Vers des Agamemnon 766, wie ihn Ahrens und Dindorf hergestellt haben.

Weit häufigere Anwendung fand der akatalektische Tetrameter oder Octonar bei den lateinischen Bühnendichtern; er trat eben hier gerade so wie der trochäische Octonar an die Stelle der griechischen Systeme, indem je zwei Kola zu einer Reihe verbunden wurden, die sich als Vers dadurch kund gibt, dass sie in der Regel mit einer Interpunction abschliesst und am Schlusse Hiatus und zweifelhafte Sylbe zulässt. Bezüglich der Cäsur gelten dieselben Gesetze, welche wir oben bei den Griechen ken-

nen gelernt haben. Im Ganzen überwiegt die Cäsur nach der Senkung des 5ten Fusses, da sie eine ansprechende Abwechselung in den Schluss der beiden Kola bringt; in Plautus Captivi IV 4 haben alle 12 Octonare den bezeichneten Einschnitt. Gleichwohl hat sich Plautus auch vor der selteneren Cäsur am Schlusse des 4ten Fusses die Freiheiten des Versschlusses erlaubt, wie in Amph. 190. 203:

quod múlta Thebanó poplo acérba obiecit fúnera.
princípio ut illo advénimus, ubi prímum terram tétigimus.

ebenso in Amph. 199. 208. 211. 250. 262. 1000, Bacch. 930. 933. 934. 941. 942. 947, Capt. 780, Cas. III 6, 23, Epid. I 1, 25. 46, Men. 597. 598, Amph. 995. 999. 1055, Pseud. 157, Pers. 485. Auch bei Terenz findet sich vor der Cäsur eine syll. anc. in And. 957 und ein Hiatus in Hec. 876; siehe Müller, Plaut. Pros. S. 611—18.

Ad. Kiessling, Anal. Plautina im Ind. schol. Gryphisw. 1878 räth geradezu in den lyrischen Scenen, wie Bacch. 925—34, Amph. 1053—63, 1068—76, statt der langen Octonare der Ueberlieferung kurze Dimeter zu schreiben, indem er darauf aufmerksam macht, dass in diesen Dimetern der vorletzte Fuss die gleiche Retardirung wie in den Trimetern (s. § 396) zeige, d. i. in der Regel durch einen Spondeus oder einen dreisylbigen den Spondeus vertretenden Fuss ausgedrückt sei.

Die jambischen Kola.

403. Nachdem wir in dem jambischen Rhythmus, der bei den Griechen eine weit grössere Rolle in der zum Sprechen als in der zum Gesang bestimmten Poesie spielte, zuerst die grossen Metra behandelt haben, wenden wir uns nun zu den kleineren jambischen Versen, die in der Lyrik und in den Canticis der Dramatiker als Kola lyrischer Perioden ihre Anwendung fanden.

Die Dipodie ist das kleinste jambische Kolon; die katalektische Form derselben, der wir später nochmals als ποὺϲ βακχεῖοϲ begegnen werden, findet sich als Komma oder Clausula vor oder zwischen Trimetern und sonstigen jambischen Versen, wie in Soph. Phil. 787.

προϲέρπει,
προϲέρχεται τόδ᾽ ἐγγύϲ· οἴμοι μοι τάλαϲ.

ebenso in Philoct. 785. 796. 805, Oed. R. 1468. 1475, Oed. C. 318. 1271, El. 1237. 1258, Ran. 394.

In gleicher Weise wird auch die akatalektische Dipodie vor und zwischen Trimetern gebraucht, wie in Eur. Suppl. 1123

φέρω, φέρω,
τάλαινα μᾶτερ, ἐκ πυρᾶς παιδὸς μέλη.

Vergl. Aesch. Suppl. 114. 125, Agam. 1315, Soph. Phil. 219, Eur. Suppl. 1132, Phoen. 307, Iph. Aul. 1132, Arist. Ach. 276, Plaut. Truc. III 1, 7.

Ein solches Komma enthält durchweg einen in sich abgeschlossenen Gedanken, in der Regel einen Ausruf, und wird ganz wie ein Vers behandelt; es kann also auf einen Vocal ausgehen, auch wenn der folgende Vers mit einem Vocal anfängt. Eine ähnliche Stellung hat die Dipodie, wenn sie als Proodus dochmischen Perioden vorausgeschickt wird, wie in Soph. El. 1253

ὁ πᾶς ἐμοί
ὁ πᾶς ἂν πρέποι | παρὼν ἐννέπειν | τάδε δίκᾳ χρόνος.

Enger mit den umgebenden Gliedern zusammengeschlossen ist die Dipodie, wenn sie als μεσῳδικόν oder παρατέλευτον in einem jambischen System vorkommt, wie in Arist. Nub. 1098

πλείους σκόπει. καὶ δὴ σκοπῶ.
τί δῆθ᾽ ὁρᾷς;
πολὺ πλείονας νὴ τοὺς θεούς.

ferner in Nub. 1103, Eq. 380. 455. 939; an letzter Stelle fand man es nach den Scholien schon in alter Zeit für gerathener die Dipodie mit der Tetrapodie zu einer einzigen Hexapodie zu vereinigen.

404. Die akatalektische Tripodie findet sich in den Dichtungen der Alten nur äusserst selten; jedoch ganz abzuweisen ist sie nicht. Sie erscheint einmal als Kolon in dem gleichgliederigen Vers des Anakreon

Ὦ ῾ραννὲ δὴ λίην | πολλοῖσι γὰρ μέλεις,

sodann als Vorderglied in dem ähnlich gebauten katalektischen Vers des Plautus

◡̄ – ◡̄ – ◡ –, ◡̄ – ◡◡ – ⏑̱

loqui de re viri. | *salvaene amabo?* (Stich. I 1, 10)

endlich als vereinzeltes Komma, namentlich als Proodikon vor dochmischen und logaödischen Versen, wie in Eur. Hec. 1083

◡ – ◡ ⏑́ ◡ –, ◡ ◡◡ ⏑́ ◡̄ –

τέκνων ἐμῶν φύλαξ | ὀλέθριον κοίταν.

Aesch. Agam. 198 f.

τί τῶνδ᾽ ἄνευ κακῶν; ⏑ – ⏑ – ⏑ –
πῶς λιπόναυς γένωμαι –⏑ ⏑ – ⏑ – –
συμμαχίας ἁμαρτών; –⏑ ⏑ – ⏑ – –

ähnlich in Aesch. Eum. 159, Sept. 782, Soph. El. 479, Oed. Col. 1725, Eur. Hec. 210, Phoen. 331, Troad. 1295, Herc. f. 1057, Arist. Lys. 1314.

Ist die 1te Sylbe der jambischen Tripodie in Strophe und Antistrophe lang, wie in Eur. Hel. 193 = 212, 200 = 219. 229 und in Pind. Ol. X ep. 6, so kann man auch an eine dreisylbige Messung derselben denken und so die jambische Tripodie in eine trochäische katalektische Tetrapodie ⊔ – ⏑ – ⏑ – umwandeln; doch habe ich keinen sicheren Beweis für eine derartige Synkope; vgl. § 359.

405. Die jambische Tripodie ward schon von Alcman und und Simonides, wie ich bereits oben § 332 Anm. anführte, so gebaut, dass die Thesis des 1ten und 2ten Fusses eine syll. anceps bildete

⏒ – ⏒ – ⏑ –

Dieses Kolon erhielt von Hermann nach theilweisem Vorgang eines alten Grammatikers (s. Tyrwhitt de Babrio p. 17) den Namen lendenlahmer Jambus, ἴαμβος ἰσχιορρωγικός. Heliodor bei Priscian de metris Terentii p. 428 führt aus Simonides die respondirenden Verse an

ἐβόμβησεν θαλάσσας = ἀποτρέπουσι κῆρας.

Ihnen stellen sich mehrere ähnlich gebildete Verse bei Sophokles in Strophen von dochmischem Grundcharakter zur Seite, wie El. 1239 = 1260

⏒ – ⏒ – ⏒ – | ⏒ – ⏒ – ⏒ –

ἀλλ᾽ οὐ τὰν Ἄρτεμιν | τὰν αἰὲν ἀδμήταν.
τίς οὖν ἂν ἀξίαν | γε σοῦ πεφηνότος.

Vergl. Soph. El. 504=515, Trach. 846 ff., Phil. 832.

406. Die akatalektische Tripodie erscheint in der doppelten Form

⏒ – ⏑ – ⏒ und ⏖ – ⏑ – ⏒

oder vielmehr

⏒ – ⏑ ⊔́ ⏓ und ⏖ – ⏑ ⊔́ ⏓

da der Spondeus am Schlusse die Regel, der Trochäus die Ausnahme bildet. Beide Formen kommen meistens als alleinstehende Kommata zwischen grösseren Versen oder als Proodika und Epodika grösserer Perioden vor, wie in Arist. Ach. 43

πάριτ᾽ ἐς τὸ πρόσθεν,
πάριθ᾽ ὡς ἂν ἐντὸς ἦτε τοῦ καθάρματος.

Nub. 700

φρόντιζε δὴ καὶ διάθρει, | πάντα τρόπον τε σαυτόν
στρόβει πυκνώσας·
ταχὺς δ᾽, ὅταν εἰς ἄπορον πέσῃς,
ἐπ᾽ ἄλλο πήδα.

Zweimal hintereinander wiederholt ist unser Kolon in Eur. Heracl. 780

⏑ – ⏑ ⊔ –, ⏑ – ⏑ ⊔ –
νέων τ᾽ ἀοιδαὶ | χορῶν τε μολπαί

dreimal in Aristoph. fr. 421

ἅλις ἀφύης μοι· | παρατέταμαι γὰρ | τὰ λιπαρὰ κάπτων.

ebenso in Eurip. Herc. fur. 640.

Mit der jambischen Penthemimeres ist nahe verwandt der Prosodiacus

⏓ –⏑ ⏑ – ⏓

der den kyklischen Daktylus an zweiter Stelle, statt an erster, hat, und gleichfalls als Clausula auf einen Trimeter folgt in Arist. Nub. 1346 ff.:

τὸν ἔργον, ὦ πρεσβῦτα, φροντίζειν, ὅπῃ
τὸν ἄνδρα κρατήσεις,
ὡς οὗτος, εἰ μή τῳ ᾽πεποίθειν, οὐκ ἂν ἦν
οὕτως ἀκόλαστος.

Das ἰαμβικὸν πενθημιμερές entfernt sich in der Gestalt ⏑⏑ – ⏑ – – und ⏒ –⏑ ⏑ – – von der strengen Form jambischer Verse, und wird auch in der regelrechten Gestalt ⏒ – ⏑ – – mit anderen als bloss jambischen Versen verbunden; daher wohl nannten die Grammatiker (s. Diomedes p. 482) dasselbe jambenähnlich *iambodes* ⏑ – ⏑ – ⏑ und *pariambodes* ⏑ – ⏑ – – Unklar ist der Name προῦχον, der unserem Kolon in den Scholien zu Arist. Nub. 456 gegeben wird; vielleicht deutet er darauf hin, dass dasselbe mit dem Vorderglied des jambischen Trimeters

⏒ – ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

identisch ist. Der Name *Aristophanium* bei Servius c. 1 hängt, wie die ähnlichen Namen der Art, mit dem häufigen Gebrauch des Metrum bei Aristophanes zusammen. Wie sehr sich aber das Ohr der Alten an den Rhythmus dieses Versschlusses gewöhnt hatte, ersieht man daraus, dass Diomedes p. 469 von dem Periodenschluss *venite mecum* bemerkt: *haec clausula in rhythmum cadit.*

407. Die katalektische jambische Tripodie erfreute sich in ihren drei verschiedenen Formen

⏓ – ⏑ – ⏓, ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏓

auch bei den lateinischen Komikern einer grossen Beliebtheit. Insbesondere erscheint sie bei Plautus als zweites Glied zweier jambischen Verse von der Grundform

⏓ – ⏑ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ – ⏓
⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –, ⏓ – ⏑ – ⏓

Der erste dieser Verse findet sich in der 1ten Scene des Stichus v. 10—14:

loquí de re viri. | *PA. salvaéne, amabo?*
PH. speró quidem et volo. | *sed hóc, soror, crucior,*
patrém tuum meumque, | *adeo únice qui unus*
civíbus ex omnibus | *probús perhibetur,*
eúm nunc improbi | *viri ófficio uti.*

Der zweite, versus Reizianus genannt, kehrt nicht blos öfters neben ähnlichen jambischen Versen in der gleichen Parodos des Stichus wieder, sondern geht auch durch die ganze 2te Strophe des 3ten Actes der Aulularia durch, deren Anfangsverse wir beispielshalber hersetzen:

EV. redi: quó fugis? nunc téne tene. | *CO. quid stólide clámas?*
EV. quia ad trés viros iam ego déferam | *tuum nómen CO. quamóbrem?*
EV. quia cúltrum habes. CO. cocúm decet. | *EV. quid cómminátu's*
mihi? CO. ístud male factum árbitror, | *quia nón latus fódi.*
EV. homo núllust te sceléstior, | *qui vívat hódie,*
neque cui égo de industria ámplius | *male plús lubens fáxim.*
CO. Pol etsí taceas, palam íd quidemst: | *res ípsa téstist.*
ita fústibus sum móllior [miser], | *magis quam úllus cinaédus.*
sed quíd tibi, mendíce homo, | *nos táctiost? quaé res?*
EV. etiám rogitas? an quía minus, | *quam me aéquom erat, féci.*

Der Vers ist nach Reiz, der das Metrum zuerst in der Hauptsache richtig erkannt hat, benannt worden. G. Hermann, der anfangs Reiz beistimmte, ist später (Elem. 455) auf den unglücklichen Gedanken gekommen, die Verse in jonisches Metrum zu zwängen. Nicht glücklicher ist Studemunds Vermuthung, de canticis Plautinis p. 32, der in vv. 4. 6. 9. 10. 11. 12. 15. 16. 19. 20. 22. 23. 24. 26. 28. 30. 32 synkopirte Verse von folgender Form sieht:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ⌞ – ⏑

Denn abgesehen davon, dass sich bei Plautus keine Spuren von rhythmischer Synkope finden, erregt auch von vornherein eine Messung, die ein buntes Gemisch von verschiedenen Versen in eine gleichmässige Scene bringt, gerechte Bedenken. Unsere Zergliederung des Verses wird zur

vollen Evidenz erhoben durch die ganz ähnlichen Verse bei den griechischen Komikern, wie Aristoph. Ach. 840, Pac. 954

ἢ συκοφάντης ἄλλος, οἰ|μώζων καθεδεῖται.
φυσῶντι καὶ πονουμένῳ | προσδώσετε δήπου.

Auch neuere Dichter haben ähnliche Verse gedichtet, wie Goethe in 'Mignon':

Nur wer die Sehnsucht kennt, | weiss was ich leide;
allein und abgetrennt | von aller Freude,
seh' ich ans Firmament | nach jener Seite.

und 'Sicilianisches Lied':

Ihr schwarzen Aeugelein! | wenn ihr nur winket,
es fallen Häuser ein, | es fallen Städte.

Vgl. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik S. 172 ff.

408. Wie in allen anderen Versgattungen, so spielt auch in der jambischen die Pentapodie die geringste Rolle. Die akatalektische Pentapodie

⏑ _ ⏑ _ ⏑̄, _ ⏑ _ ⏑ _
σύ μοι ποδαγὸς ἀθλία γενοῦ

steht in Eur. Phoen. 1715 als Schlussvers nach einer Tetrapodie; eine ähnliche Stellung hat sie in Eur. Phoen. 337, Orest. 1401, Aesch. Pers. 552 = 562.

Die katalektische Pentapodie hat den speciellen Namen metrum Alcaicum (Vict. II 4, 21) von ihrem Vorkommen in der alkäischen Strophe. Wie in dieser Strophe, so steht sie auch an den meisten anderen Stellen (Ant. 337, Troad. 1315, Pers. 1057, Agam. 368, Herc. f. 114) in Verbindung mit den übrigen Gliedern der Periode, so dass ihr Auftakt rhythmisch noch zum vorausgehenden katalektisch schliessenden Verse gehört. Ausserdem kommt die Pentapodie, die katalektische wie die akatalektische mehrere Male in dochmischen Gesängen vor, wie in Eur. Orest. 185, Phoen. 294, Soph. Trach. 649, Aias 608.

409. Die katalektische Hexapodie hat die rhythmische Bedeutung eines Trimeters und ist wie er durch die selten vernachlässigte Cäsura penthemimeres in 2 Kola gegliedert:

⏑̄ _ ⏑ _ ⏑̄, _ ⏑ _ ⏑ ⊔ ⏒
χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος (Sappho)

Erfunden wurde dieselbe von Archilochus, der sie als Epodus auf einen logaödischen Vers folgen liess, wie in

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυσθείς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

Aehnlich gebrauchte sie Horaz in Od. I 4 und II 18. Auch bei den Dramatikern schliesst sie gern eine Periode oder Strophe ab, wie in Oed. R. 891, Ant. 592, Androm. 466. Zweimal hintereinander hat sie Sophocles in der Electra 1276 f. gesetzt:

τί μὴ ποιήcω; μή μ᾽ ἀποcτερήcῃc
τῶν cῶν προcώπων ἁδονὰν μεθέcθαι,

um im Rhythmus die in weichste Accorde sich auflösende Trauerfreude des sich wiedersehenden Geschwisterpaares zu malen. Auch bei Alcman fr. 36 stehen zwei katalektische Hexapodien hintereinander, doch sind dort dieselben verschieden gebaut, indem die erste ohne retardirenden Aufenthalt rasch dahinfliesst:

Ἔροc με δ᾽ αὖτε Κύπριδοc Ϝέκατι
γλυκὺc κατείβων καρδίαν ἰαίνει.

Ganz ohne alles Kunstverständniss hat der alexandrinische Dichter Phaläcus in einem Epigramm der Anthol. XIII 5 sieben Mal unsern Vers wiederholt.

Unser Vers heisst bei den Grammatikern theils *Archilochius* von seinem Erfinder (s. Bassus p. 270) theils *Alcaicus* (s. Victorinus IV 1, 19) von Alcäus, den Horaz in Od. II 18 nachgeahmt haben soll, theils *Alcmanicus* von Alcman, bei dem sich unser Vers öfter findet. Bei dem letzteren Dichter und bei Simonides soll er nach Heliodor (s. Priscian de metris Terenti p. 428) im 4ten Fuss eine syll. anc. gehabt haben, wie in

◡̄ _ ◡ _ ◡̄, _ ◡̄ _ ◡ ⏗ ⏑̱

χερcόνδε κωφὸν ἐν φύκεcci πίτνει.
καὶ ναὸc ἁγνὸc εὐπύργου Cεράπναc.

410. Die katalektische Heptapodie findet sich meines Wissens nur einmal, in Aesch. Choeph. 323:

τέκνον φρόνημα τοῦ θανόντοc οὐ δαμάζει.

Der cod. Mediceus theilt dieselbe in folgende zwei Kola

τέκνον φρόνημα τοῦ
θανόντοc οὐ δαμάζειc.

Der Vers hat also bei Aeschylus dieselbe Gliederung, wie der Alexandriner des Mittelalters und der neueren französischen und deutschen Literatur

◡ _ ◡́ _ ◡ _, ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡̄

Je ne me suis connu | *qu'au bout de ma carrière* (Voltaire)
Alt war ich und der Nacht | klagt' ich's durch Trauerlieder (Rückert)

Die jambischen Dimeter und Systeme.

411. Am häufigsten sind, wie im anapästischen und trochäischen Mass, so auch im jambischen vier Füsse zu einem Kolon vereinigt worden. Auch zeigt sich bei der jambischen Tetrapodie derselbe Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie wie bei der trochäischen. In der Tragödie sind fast ausnahmslos die 4 Füsse reine Jamben. Bei den Komikern ist das Kolon durchweg in zwei Metra zerfällt

⏓ ⏑́ ⏑ _ ⏓ ⏑́ ⏑ _

und zwar knüpften auch hier die Komiker an die älteren Lyriker, namentlich an Anacreon an, der gleichfalls den Auftakt des 3ten Fusses als eine syll. anc. behandelte. Im ersten energischer anhebenden Fuss erlaubten sich Anacreon fr. 91, sowie Prudentius, Cathem. I 8. 60. II 40. 72. 86. 103. 105 u. o. statt des Jambus auch einen Anapäst zu setzen. Noch weiter gingen die Komiker, die auch an den übrigen Stellen mit Ausnahme der letzten Anapäste statt Jamben gebrauchten, wie Aristophanes in den Fröschen v. 948

τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν;

Gar nie findet sich indess ein auf zwei Worte vertheilter Anapäst.

Aber auch die Tragiker wollten die Tetrapodie, wenn sie dieselbe auch in der Regel aus lauter reinen Jamben bildeten, in zwei Hälften zerlegt wissen. Denn nicht blos erlaubten sie sich einigemal eine syll. anc. im 3ten Fuss (Aesch. Suppl. 821, Eur. Suppl. 1157 = 1163), sondern deuteten auch die Zweitheilung häufig durch rhetorische Mittel an, wie Aeschylus in den Sieben v. 971

διπλᾶ λέγειν· διπλᾶ δ' ὁρᾷν.

Vergl. Sept. 983. 994. 995, Eur. Suppl. 1148, Bacch. 414. Ja selbst mit einer syll. anc. schliesst die 1te Dipodie in den Sieben v. 964

ΑΝ. ἴτω γόος. ΙΣ. ἴτω δάκρυ.

412. In der classischen Zeit der Griechen wurde der Dimeter nie als selbständiger Vers behandelt, er kam aber einer solchen selbständigen Stellung nahe, wenn er, wie im Plutus 304 zwischen längere jambische Versen zu stehen kam:

ἢ τοὺς ἑταίρους τοῦ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους

μεμαγμένον cκῶρ ἐcθίειν, αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖc·
μιμήcομαι πάντας τρόπους.

In ähnlicher Weise ward er häufig bei den scenischen Dichtern der Lateiner mitten zwischen oder vor und nach Tetrametern gebraucht, wofür A. Spengel, Plautus S. 138 reiche Belege erbracht hat. Die lateinischen Dichter gingen hiebei nur insofern über die Norm des Aristophanes hinaus, als sie am Schlusse jener Dimeter ebenso gut wie nach den Tetrametern die Freiheiten des Versschlusses zuliessen, wie Ter. Andr. 605

hem astútias: quod sí quiessem, níl evenissét mali.
sed éccum video ipsum: óccidi.
utinám mihi esset áliquid hic, quo núnc me praecipitém darem.

Die spätern Dichter, wie Avitus Alphius (s. Terentianus v. 2444, Victorinus III 17, 12) und Prudentius behandelten den Dimeter ganz als Vers, indem sie ihn, wie den Hexameter und Trimeter, κατὰ cτίχον wiederholten; so Prudentius Cath. II 21

Versuta fraus et callida
amat tenebris obtegi,
aptamque noctem turpibus
adulter occultus fovet.

Die jambische Tetrapodie behauptete ihre volksthümliche Beliebtheit in allen Epochen der griechischen Poesie. In der durch die Schrift uns überlieferten Poesie treffen wir sie allerdings erst später als den daktylischen Hexameter; aber trotzdem ist es möglich, ja wahrscheinlich, dass sie in volksthümlichen kurzen Liedern schon neben und vor Homer in Gebrauch war. Darauf führt der Umstand, dass die jambische achtsylbige Tetrapodie in doppelter und mehrfacher Wiederholung den ältesten Poesien der Arier, den Versen und Strophen der Veden und des Zendavesta, zu Grunde liegt.

Der hyperkatalektische jambische Dimeter bildet das 3te Glied der alkäischen Strophe; doch gehört dort die beginnende Sylbe, welche den Vers zu einem hyperkatalektischen macht, rhythmisch noch zu dem vorausgehenden Vers. Ohne diese Entschuldigung steht der gleiche Vers in einer Grabinschrift bei Kaibel, epigr. gr. 48.

413. Weitaus am häufigsten erscheint bei den griechischen Dramatikern der Dimeter als Glied eines Systems, in welchem Falle natürlich auch die letzte Länge desselben aufgelöst werden kann (s. Eq. 931, Ran. 979, Nub. 1386. 1388. 1389, Thesm. 970, Troad. 557). Solche Systeme, die besonders der Komödie geläufig sind, bestehen aus akatalektischen Dimetern mit eingestreuten Monometern und finden in einem katalektischen Dimeter ihren Abschluss, wie in den Fröschen v. 384—88 = 389—94:

Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων
ἄναςςα, ςυμπαραςτάτει,
καὶ ςῶζε τὸν ςαυτῆς χορόν
καί μ᾽ ἀςφαλῶς πανήμερον
παῖςαί τε καὶ χορεῦςαι,
Καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ᾽ εἰ-
πεῖν, πολλὰ δὲ ςπουδαῖα, καὶ
τῆς ςῆς ἑορτῆς ἀξίως
παίςαντα καὶ ςκώψαντα νι-
κήςαντα ταινιοῦςθαι.

Ich habe hier Strophe und Antistrophe hergesetzt, damit aus der Verschiedenheit der Sinnabschnitte in den entsprechenden Gliedern sich jeder überzeuge, dass H. Schmidt vom richtigen Pfade abirrt, wenn er auch hier, statt die 5 Glieder zu einem System zusammenzufassen, drei Verse, einen tetram. acatal., einen dimet. acat. und einen tetram. catal. annimmt. Daran, dass v. 389 und 392 mit dem Kolon kein Wort schliesst, darf man sich nicht stossen, da wir einer ähnlichen Wortbrechung begegnen in Ran. 980, Eq. 375. 378. 912. 915. 927. 936. 937, Nub. 1449, Orest. 1444. 1445, Troad. 556. 557. 558.

Auf der anderen Seite kommt auch bei den Jamben, ähnlich wie bei den Trochäen, der Fall vor, dass auch da, wo ganz in der Weise von Systemen mehrere Dimeter aufeinanderfolgen, doch unter denselben wieder einzelne zu einem Verse zusammengefasst sein können. So werden wir wohl bei Alcman fr. 76

ὥρας δ᾽ ἔςηκε τρεῖς, θέρος | καὶ χεῖμα χὠπώραν τρίταν,
καὶ τέτρατον τὸ Ϝῆρ, ὅκα | ςάλλει μὲν, ἐςθίειν δ᾽ ἄδαν
οὐκ ἔςτιν

Tetrameter, und bei Pherecrates fr. 37

καὶ δῆθ᾽ ὑπάρχει τέμαχος ἐγ | χέλειον ὑμῖν, τευθὶς, ἄρ|νειον, κρέας,
φύςκης τόμος,
ποὺς ἑφθὸς, ἧπαρ, πλευρὸν, ὀρ|νίθεια πλήθει πολλὰ, τυ|ρὸς ἐν μέλιτι,
μέρις κρεῶν

Hexameter mit gutem Recht annehmen dürfen. Aus diesem Bau der griechischen Systeme entwickelte sich sodann die bei den römischen Komikern so beliebte Form der versus iambici continuati; der Unterschied war blos der, dass die Griechen nur durch den Sinn mehrere Dimeter zu einem Vers zusammenfassten, die Lateiner hingegen an dem Ende solcher Verse auch die Freiheiten des Versschlusses zuliessen.

414. In echten Systemen sollte man in mässigen Zwischenräumen wiederkehrende katalektische Dimeter erwarten, damit der Vortragende die nöthigen Ruhepunkte im Vortrag gewinne. Ist aber dieser Rücksicht schon bei den Anapästen und Trochäen nicht immer Rechnung getragen, so finden sich jambische Dimeter ganz ge-

wöhnlich über das regelrechte Mass von 4 Gliedern gehäuft; in den Rittern des Aristophanes 910—40 folgen sogar 29 Kola ohne emmetrische Pause aufeinander. Der jambische Dimeter erhielt so eine ähnliche Stellung wie der jambische Trimeter, nur drückten die Dichter der classischen Periode die ursprüngliche Unselbständigkeit der Dimeter noch dadurch aus, dass sie keinen mit einer syll. anc. oder einem Hiatus schliessen liessen.

415. Die jambischen Systeme repräsentiren nur selten ein für sich bestehendes Lied; so ausser in dem bereits angeführten Gebet an die Demeter in den Fröschen des Aristophanes nur noch in den Wechselgesängen der Acharner V. 929—39 = 940—51 und 1008—17 = 1037—46. Die übrigen jambischen Systeme (Equ. 367. 441. 911, Pac. 865, Nub. 911. 1386. 1446, Lys. 382, Ran. 971) bilden den Abschluss jambischer Tetrameter und sollen wie die entsprechenden anapästischen und trochäischen Hypermeter den Rhythmus zum Schluss noch zur grössten Energie steigern.

416. Der katalektische Dimeter in der doppelten Form

⏓ _ ∪ _ ∪ _ ⏑̲ und ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ⏑̲

eignet sich am besten zum Abschluss einer rhythmischen Periode und findet sich so als Schlusskolon eines jambischen Systems und als Clausula nach grösseren Versen, wie in Eur. Hel. 1486, Aristoph. Nub. 701. 703, Plaut. Pseud. 187, Rud. 265. Aber die schlaffe tändelnde Poesie des Anacreon gefiel sich auch darin, den Vers hintereinander κατὰ στίχον zu wiederholen, wie in dem von Hephästion c. 5 angeführten Gedicht

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω.

Bei den späteren Griechen und Römern der Kaiserzeit fand dieser weiche, schmachtende Rhythmus solchen Beifall, dass Prudentius, Gregor von Nazianz und die Dichter der von unserm Metrum (s. Heph. c. 5, Victorinus II 4, 21) genannten Ἀνακρεόντεια fast ausschliesslich Lieder in solchen katalektischen Tetrapodien dichteten.

Zwei katalektische Dimeter sind in eine Zeile zusammengeschrieben in dem asynartetischen Vers des Callimachus bei Heph. c. 15

⏓ ∠ ∪ _ ∪ ⊔́ ⏑̲ ⏓ ∠ ∪ _ ∪ ⊔́ ⏑̲

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον ὀὐκ Πελασγῶν

und mehrmals bei Plautus, wie in Bacch. 626

PI. Mnesiloche quid fit? MN. perii. | *PI. di melius faxint. MN. perii.* ferner in Pers. 854, Pseud. 1254, Truc. II 5, 3, Epid. I 1, 55.

Plautus hat unser Kolon mit derselben Freiheit wie die übrigen jambischen Verse behandelt und auch im 2ten wie 3ten Fuss eine syll. anc. zugelassen. Die syll. anc. im 3ten Fuss findet sich bei den Griechen erst in der spätesten Zeit (s. Anacreontea 13, 25. 15, 3. 15, Gregor Naz. Εἰς τὴν ἑαυτοῦ ψυχήν vv. 11. 12. 138. 167. 169). Die Dichter der jüngsten Anacreontea haben überdiess auch im 2ten Fuss nach Analogie des δίμετρον ἰωνικὸν ἀνακλώμενον und des ἴαμβος ἰσχιορρωγικός eine Länge statt einer Kürze gesetzt, wie in 45, 9:

⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄
ὁ νάρθηξ δ᾽ οὐδέν ἐστιν.
παρέστω καὶ μαχέσθω.

Die beiden Formen ⏑̄ – ⏑ – ⏑ – – und ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – repräsentiren eigentlich einen und denselben Rhythmus, und Prudentius hat auch dieselben in ganz gleicher Geltung nebeneinander gebraucht, wie in Cathem. VI, str. 6:

lex haec datast caducis
deo iubente membris,
ut temperet laborem
medicabilis voluptas.

Aber die Griechen haben strenger zwischen jenen beiden Formen unterschieden und entweder die eine oder die andere in einem Gedicht durchgeführt. Das hängt damit zusammen, dass sie das Kolon ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – mit dem jonischen Dimeter ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – wechseln liessen, worauf ich unten noch einmal zurückkommen werde.

Der aus zwei katalektischen Dimetern bestehende Vers scheint in den Dichtungen der Alexandriner oft vorgekommen zu sein. Victorinus III 3, 3 nennt ihn *Aeschrionion* nach dem alexandrinischen Dichter Aeschrion. Richtiger sind in den Texten der Dramatiker die beiden Kola getrennt in zwei Zeilen geschrieben, wie in Soph. Phil. 1176, Arist. Ran. 415.

Jambische Hypermeter.

417. Wir haben schon oben den Tetrameter als die Verbinduug eines akatalektischen und eines katalektischen Dimeters bezeichnet. Aber noch weit mannigfachere Formen ergaben sich aus der Vereinigung jener beiden Elemente. So finden sich Perioden oder Hypermeter aus drei Dimetern, zwei akatalektischen und einem katalektischen, neben Tetrametern bei Arist. Ach. 1008

ΧΟ. Ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, | μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας, | ἄνθρωπε, τῆς παρούσης.

ΔΙ. τί δῆτ᾽; ἐπειδὰν τὰς κίχλας | ὀπτωμένας ἴδητε,
ΧΟ. οἶμαί σε καὶ τοῦτ᾽ εὖ λέγειν. | ΔΙ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
ΧΟ. ἤκουσας ὡς μαγειρικῶς | κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς | αὐτῷ διακονεῖται;

Vergl. Ach. 1037. 1044. 265, Vesp. 365, Thesm. 969.

Den jambischen Octometer rühmt sich der alexandrinische Dichter Boiskos erfunden zu haben bei Victorinus II 4, 30

Βοΐσκος, ἀπὸ Κυζίκου | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάπουν εὑρὼν στίχον | Φοίβῳ τίθησι δῶρον.

Da aber solche Systeme mit 4 Dimetern gar keine Seltenheit bei den Komikern sind, so kann Boiskos mit jenen Worten nur darauf hingewiesen haben, dass er zuerst jene Kola in einen Vers zusammenschrieb.

Indem sich ferner mit den Dimetern Monometer oder Trimeter verbanden, entstanden Perioden aus 10 und 14 Füssen, wie Eur. Herc. fur. 385

κάθαιμα σῖτα γένυσι χαρμο|ναῖσιν ἀνδροβρῶσι δυστράπεζοι

Arist. Ach. 937

ἔνδησον, ὦ βέλτιστε, τῷ | ξένῳ καλῶς τὴν ἐμπολήν, |
οὕτως ὅπως | ἂν μὴ φέρων κατάξῃ.

Die letzte Periode, die in Strophe und Antistrophe dreimal sich wiederholt, wird man am besten nach Art der Systeme in Dimeter und Monometer zerlegen, zumal die Zerlegung in zwei Verse, einen Trimeter und Tetrameter, welche an zwei Stellen die Ueberlieferung bietet, sich nicht in allen Strophen ohne Wortbrechung durchführen lässt. Anders verhält es sich mit den zehnfüssigen Perioden; diese sind in den Handschriften theils in eine Hexapodie und Tetrapodie (s. Ach. 1222, Thesm. 985, Troad. 316, Herc. f. 385), theils in eine Tetrapodie und Hexapodie (s. Orest. 1412, Troad. 315, Phoen. 1717, Bacch. 414) zerlegt. Einmal schliesst die vorausgehende Hexapodie auf eine zweifelhafte Sylbe, nämlich in Thesm. 985

ἀλλ᾽ εἶ᾽ ἐπ᾽ ἄλλ᾽ ἀνάστρεφ᾽ εὐρύθμῳ ποδί,
τόρνευε πᾶσαν ᾠδήν.

418. In allen bis jetzt angeführten Hypermetern sind die Theile dadurch eng zu einem Ganzen verbunden, dass am Schlusse der Kola die Freiheiten des Versschlusses ausgeschlossen blieben. Davon unterscheiden sich jene jambischen Perikopen, in denen wohl gleichfalls der Rhythmus ununterbrochen fortgeht, die Theile aber wie selbständige Verse behandelt sind. Dieses war Regel in der epodischen Poesie, wie in

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
τίς σὰς παρήειρε φρένας; (Archilochus)

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓

οὐδὲν γὰρ οὕτωϲ οὔποτε
ὅλην ἔϲειϲε γῆν (Gregor Naz. hymn. 14 Dan.)

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –

tu secanda marmora
locas sub ipsum funus et sepulcri (Hor. od. II 18)

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏓

Auch bei den Dramatikern finden sich vereinzelte Fälle eines solchen asynartetischen Versbaus, wie Eur. Ion 212, Herc. f. 398, Troad. 316, Suppl. 365, Arist. Thesm. 985, Soph. Oed. R. 1338, Oed. Col. 1739, Aesch. Pers. 1020, Sept. 964. 968; vgl. § 166.

419. In den Canticis der lateinischen Bühnendichter ergeben sich längere jambische Perikopen dadurch, dass der Rhythmus des einen Verses sich in dem anderen fortsetzt. Die gewöhnlichste Art dieser rhythmischen Continuation besteht in der Aneinanderreihung mehrerer vollständiger Tetrameter. Es liegen aber auch Stellen vor, wo die überschüssige Sylbe eines hyperkatalektischen jambischen Octonars den Uebergang zum trochäischen Septenar vermittelt, nämlich Plaut. Amph. 1067 f.

ut iácui, exurgo: ardére censui aédes: ita tum cónfulgebant.
íbi me inclamat Alcumena: iam éa res me horrore ádficit.

ebenso Bacch. 971 f. (Ritschl stellt hier und Stich. 275 akatalektische Tetrameter durch Umstellung her, an letzterer Stelle vielleicht mit Recht). In ähnlicher Weise lässt Plautus im Stichus 290 f. auf einen akatalektischen jambischen Tetrameter einen hyperkatalektischen folgen, indem er beide durch rhythmische Continuation mit einander verbindet:

sed tándem, opinor, néquiust erám mihi esse súpplicem
atque óratores míttere ad me dónaque ex auro ét quadrigas.

Siehe im übrigen, was oben § 352 von der continuatio numeri in trochäischen Partien bemerkt ist.

Synkopirte Jamben.

420. Auch in den jambischen Versen spielt die Synkope eine grosse Rolle, wenn auch keine so grosse wie in den trochäischen. Das Verständniss derselben wird wesentlich erleichtert,

wenn man die jambischen Reihen als trochäische mit vorausgeschickter Anakrusis betrachtet. Demnach sind die Hauptformen der einfachen und doppelten Anakrusis folgende:

⏑ ⁝ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏓

ἔπη μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπόν (Eur. Herc. f. 111)

⏑ ⁝ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔

πόνοι δόμων νέοι παλαι|οῖσι συμμιγεῖς κακοῖς (Aesch. Sept. 741)

⏑ ⁝ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

ἑῷος ἡνίχ' ἱππότας | ἐξέλαμψεν ἀστήρ (Εὐριπίδειον)

⏑ ⁝ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ –

ἴτ' ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς (Eur. Suppl. 73)

⏑ ⁝ ⊔́ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔

ἐλαύνων τὸν γέροντα μ' ἐκ πάτρας (Eur. Phoen. 1723)

⏑ ⁝ ⊔́ ⊔ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⊔

πεπονθὼς ἄξι' αἰαγμάτων (Eur. Alc. 873)

Der Natur der Sache nach sollte man erwarten, dass jene Längen, welche einen ganzen Fuss vertreten, nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden könnten. Gleichwohl finden sich einige schwer verständliche Ausnahmen von der Regel, nämlich bei Pind. P. V 2

⏑ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ –

ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ

und an einigen Stellen des Euripides, wie Ion 799, Alc. 395, wo eine jambische oder trochäische Reihe auf einen Dochmius ausgeht.

Weniger Anstoss erregen die Verse, in denen die einen ganzen Fuss vertretende Länge, wenn mit ihr ein Wort schliesst, als syll. anc. behandelt ist, wie in Herc. f. 386 (vgl § 125)

⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏓ ∧ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

περῶν ἀργυρορρύταν Ἕβρον | ἐξέπρασσε μόχθον.

421. Von den vielen synkopirten Metren sind nur die beiden Tetrameter mehrmals hintereinander wiederholt worden, nämlich der akatalektische

⏑ ⁝ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

in dem Liede des Peisthetairos in den Vögeln 1755—62:

ἕπεσθε νῦν γάμοισιν, ὦ | φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ', ἴτ' ἐπὶ πέδον Διὸς | καὶ λέχος γαμήλιον,
ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν | χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

und der katalektische

⏑ ⁝ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

in dem Chorlied der Wespen 248—72.

Vereinzelte Vertretungen eines ganzen Fusses durch eine

Länge kommen in fast allen jambischen Strophen der Dramatiker vor. Oeftere Wiederkehr der Synkope, welche der Strophe einen besonderen Charakter verleiht, findet sich vorzüglich in Liedern der wehmutsvollen Erinnerung und der herzzerreissenden Klage, zu deren Pathos vortrefflich die langangehaltenen Töne passen, namentlich wenn sie von einzelnen, den schrillen Aufschrei malenden Auflösungen der Länge unterbrochen werden. Auch hier war es wieder Aeschylus, dessen ernster Lebensanschauung die synkopirten Chorlieder besonders zusagten; nach ihm nützte Euripides mit raffinirter Kunst diese Form der synkopirten Jamben zur Ausmalung der Affecte in seinen Klageliedern aus. Gemildert hat Aeschylus öfters, wie namentlich in der Parodos und im ersten Stasimon des Agamemnon, den herben Ton der Synkope durch den schliesslichen Uebergang zu weichfliessenden Logaöden. Von den vielen Strophen mit synkopirten Jamben führe ich beispielshalber an Aesch. Choeph. 623—30 (= 631—38):

ἐπεὶ δ᾽ ἐπεμνησάμην ἀμειλίχων
πόνων, μεγαίρω δὲ δυσφιλὲς γαμή|λευμ᾽ ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ᾽ ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ,
ἐπ᾽ ἀνδρὶ δᾴοις ἐπεμβόλῳ σέβας,
τίων ἀθέρμαντον ἑστίαν δόμων
γυναικείαν τ᾽ ἄτολμον αἰχμάν.

```
∪ ∠ ∪ ⊔ ∠ ∪ – ∪ ∠ ∪ –
∪ ∠ ∪ ⊔  ∠ ∪ – ∪ ∠ ∪ ⊔  ∠ ∪ – ∪ ∠ ∪ –
∪ ∠ ∪ ⊔  ∠ ∪ – ∪ ∠ ∪ –
∪ ∠ ∪ ⊔  ∠ ∪ –
∪ ∠ ∪ ⊔  ∠ ∪ – ∪ ∠ ∪ –
∪ ∠ ∪ ⊔  ∠ ∪ – ∪ ∠ ∪ –
∪ ⊔́  ⊔  ∠ ∪ – ∪ ⊔́  –
```

Eur. Orestes 960—70 (= 971—82):

κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία,
τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηΐδων,
αἱματηρὸν ἄταν,
κτύπον τε κρατός, ὃν ἔλαχ᾽ ἁ κατὰ χθονὸς
νερτέρων καλλίπαις θεά.
ἰακχείτω δὲ γᾶ Κυκλωπία,
σίδαρον ἐπὶ κάρα τιθεῖσα κούριμον,
πήματ᾽ οἴκων.
ἔλεος ἔλεος ὅδ᾽ ἔρχεται

τῶν θανουμένων ὕπερ
ϲτρατηλατᾶν Ἑλλάδοϲ ποτ᾽ ὄντων.

a. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ · –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ └
–́ ⏑ – ⏑ └́ –

b. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └
–́ ⏑ └, –́ ⏑ – ⏑ └

c. ⏑ └́ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └
–́ ⏑ └ ⏓

d. ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ └, –́ ⏑ – ⏑ └́ –

Aesch. Agam. 437—47 (= 456—66):

ὁ χρυϲαμοιβὸϲ δ᾽ Ἄρηϲ ϲωμάτων
καὶ ταλαντοῦχοϲ ἐν μάχῃ δορὸϲ
πυρωθὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοιϲι πέμπει βραχὺ
ψῆγμα δυϲδάκρυτον, ἀν|τήνοροϲ ϲποδοῦ γεμί|ζων λέβηταϲ [εὐθέτουϲ.
ϲτένουϲι δ᾽ εὖ λέγοντεϲ ἄνδρα τὸν μὲν ὡϲ
μάχηϲ ἴδριϲ, τὸν δ᾽ ἐν φοναῖϲ καλῶϲ πεϲόντ᾽
ἀλλοτρίαϲ διαὶ γυναικόϲ.

a. ⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ └ –́ ⏑ └
–́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ └
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └

b. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ └
–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏒ oder –́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ └́ –

In den 2 letzten Strophen wechseln synkopirte Jamben mit synkopirten Trochäen; der Uebergang kann ebenso gut durch τονή der Schlusslänge des jambischen Verses als wie durch Einfügung einer Pause vermittelt werden. Die Zergliederung der Strophen in mehrere Perioden ist namentlich im Orestes durch metrische Mittel, durch epodische Schlussverse und anakrusische Anfänge, gut von dem Dichter angedeutet. Durch emmetrische Pausen aber scheinen die Dichter die einzelnen Perioden nicht von einander getrennt zu haben; auch waren solche in einem Threnos, zu dem weder gegangen noch getanzt wurde, nicht nöthig. Die dipodische Skandirung lässt sich mit Sicherheit in den drei Strophen durchführen, wenn auch die Dichter dieselbe nirgends durch zweifelhafte Sylben angedeutet haben. Nur bei dem Schlussvers der letzten Strophe klingt uns das päonische Verhältniss 3 : 2 –́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ └́ ⏓ ∧ melodischer als das gleiche 2 : 2 –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏒

Hinkende Verse.

422. Jambische Reihen, in denen der Rhythmus ohne Unterbrechung von Anfang bis zum Schluss fortläuft, nennt man gradgehende Jamben, ἰάμβους ὀρθούς· s. Hephaestion p. 18, Dionysius de comp. verb. c. 25 p. 392 u. 398 ed. Schäf., Bassus p. 257. Den Gegensatz dazu bilden die hinkenden Jamben, ἴαμβοι σκάζοντες, χωλοί, in denen durch scheinbare Umbiegung des letzten Fusses zwei Arsen zusammentreffen. Dadurch erhält der Schluss des Verses folgende Gestalt – – ⏒, damit ist aber eine Wahrung des rhythmischen Ganges nur vereinbar, wenn entweder die drittletzte Sylbe den Werth einer μακρὰ τρίσημος erhält, oder der Messung des Verses der Doppelfuss in der Art zu Grund gelegt wird, dass es nur auf die regelmässige d. i. in gleichen Zwischenräumen erfolgende Wiederkehr der Haupticten ankommt:

. – ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏒ oder –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ – ⏓

In der Zeit des Babrius hat man offenbar die erstere Auffassung vorgezogen, da sich nur so das Streben erklären lässt, an der vorletzten Stelle, mit der dann gewissermassen eine neue Reihe begann, nur solche Sylben zu setzen, welche auch in der Umgangssprache den Ton hatten. Im übrigen scheint der Schluss der hinkenden Verse mit der Vorliebe für eine bestimmte Melodie oder eine bestimmte Cadenz zusammenzuhängen, in Folge dessen eine Auflösung der beiden letzten Längen des Verses jeder Zeit ausgeschlossen war.

Gegen die Annahme einer Synkope in hinkenden Versen spricht nur dies, dass in der Regel der zweite Fuss der Dipodie nicht der erste Synkope zu erleiden pflegt; vgl. § 359. Aber auch für die Verse in Aesch. Agam. 403 f. (vgl. Agam. 233 u. § 361 A.)

λιποῦσα δ᾽ ἀστοῖσιν ἀσπίστορας κλόνους
λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμούς

empfiehlt sich die Messung

⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏗́, – ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏗́ ⏗

und ebenso werden wir bei den lateinischen Saturniern und bei logaödisch-jonischen Versen die Unterdrückung der auf die erste betonte Länge folgenden Thesis in mehreren Fällen nachzuweisen suchen.

Mit der Einbiegung (καμπή) des Rhythmus am Ende des Verses hängt eine ähnliche im Anfang zusammen, in Versen, wie Aesch. Choeph. 44, Eur. Suppl. 805:

ἰὼ γαῖα μαῖα μωμένα ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

Dieser einleitende Jambus vor einer trochäischen Reihe vergleicht sich der Basis logaödischer Reihen und hat, wie diese, hauptsächlich in den Vorder- und Schlussgliedern einer Periode seine Stelle. Wie man aus den beiden angeführten Beispielen deutlich ersieht, stand derselbe gewisser Massen ausserhalb des Rhythmus und hatte eine aparte Stellung für sich.

423. Das hauptsächlichste Metrum in diesem Rhythmus ist der hinkende jambische Trimeter, τρίμετρος σκάζων, senarius claudus, auch von seinem Erfinder versus Hipponacteus (s. Bassus p. 257, Plotius p. 519) und von seiner Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen jambischen Trimeter mimiambus (s. Gellius N. A. XX 9, Plinius Epist. VI 21) genannt. Aeusserlich stellt sich derselbe also dar:

⏓ _ ◡ _ ⏓ _ ◡ _ ◡ _ _ ⏑̱

ἀκούσαθ᾽ Ἱππώνακτος· οὐ γὰρ ἀλλ᾽ ἥκω.
sella in curuli struma Nonius sedit.

Gewöhnlich war der Vers so gebaut, dass der vorletzte Fuss einen reinen Jambus bildete. An diese von Bassus p. 257 und Terentianus v. 2408 ausdrücklich aufgestellte Regel haben sich die lateinischen Dichter mit Ausnahme des Varro und Boetius (s. L. Müller, de re met. p. 150) strenge gehalten; Hipponax selbst jedoch erlaubte sich auch einen Spondeus, wie in

εἰς ἄκρον ἕλκων, ὥσπερ ἀλλανταψύχων

und auch Theokrit in dem Epigramm auf Hipponax vermied noch nicht diese Härte:

ὁ μουσοποιὸς ἐνθάδ᾽ Ἱππῶναξ κεῖται·
εἰ μὲν πονηρός, μὴ προσέρχευ τῷ τύμβῳ.

Ja selbst bei Babrius findet sich noch einige Mal ein Spondeus im 5ten Fuss, wenn der Vers auf ein drei- und mehrsylbiges Wort ausgeht, wie 22, 9. 39, 4. 45, 3. 53, 4. 70, 6 etc. s. Lachmann Proleg. Babrii p. XIII.

In der Regel haben ferner die lateinischen Dichter den Vers so gebaut, dass sie vor der vorletzten Sylbe ein Wort schliessen liessen, wodurch ein Theil der unterdrückten Thesis in das kleine zwei Worte von einander trennende Intervall fiel. Doch hat selbst Terentianus daraus kein bindendes Gesetz gemacht. Auf andere Weise trug der Fabeldichter Babrius der Gliederung des Verses Rechnung, indem er, wie Schneidewin zuerst erkannte, durchweg an vorletzter Stelle eine accentuirte Sylbe setzte; denn die wenigen der Regel zuwiderlaufenden Verse haben die Kritiker mit Recht

emendirt oder für unecht erklärt. Aus der bezeichneten Gliederung erhellt aber auch, dass im Choliamb die Vernachlässigung der Cäsur vor der dritten Hebung ebenso wenig Anstoss wie im graden Trimeter erregen darf. Ich wage daher weder die Verse des Hipponax und Aeschrion

ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων πάλμυ,

ἔγραψεν ἅcc᾽ ἔγραψ᾽, ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδα,

noch die ähnlichen Verse des Babrius 72, 24 und 130, 9 zu emendiren.

Aus den angeführten Thatsachen erhellt zur Genüge, dass mit Unrecht L. Müller in seinen metrischen Büchern und in seiner Praefatio zu Catull dem Choliambus folgende Icten gibt:

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ – ⏑́

Selbst wenn die lateinischen Dichter nicht in dem Grade, wie Ritschl und seine Anhänger wollen, Einklang zwischen Accent und Ictus erstrebt haben, werden sie doch eine so hässliche Betonung, wie die Acuirung der Schlusssylbe eines trochäischen Wortes gemieden haben.

424. Der hinkende Trimeter wurde von den Jambographen Hipponax oder Ananios (s. Heph. c. 5) erfunden; bei der Harmonie zwischen Form und Inhalt, die uns auf allen Gebieten des griechischen Geisteslebens entgegentritt, muss also auch der Rhythmus unseres Verses etwas gehabt haben, was zum Charakter des Spottgedichtes passte. Das war aber offenbar das Abnorme, das in dem Zusammenstoss der Arsen am Schlusse des Verses lag; denn lächerlich kommt ja auch uns die Bewegung eines Menschen vor, der statt in regelmässigem Schritte fortzuschreiten, plötzlich den Fuss einknickt. Uebrigens tritt diese abnorme Umknickung des Rhythmus, auf die der Fabeldichter Babrius 13, 3

τοῦτον πελαργὸc ἱκέτευε χωλεύων

hübsch angespielt hat, stärker und befremdender bei der Recitation, als beim Gesang hervor, wesshalb sich ähnliche Versausgänge in der lyrischen Poesie an Stellen finden, wo nicht im entferntesten an einen komischen Effect gedacht werden kann.

In der alexandrinischen Epoche lehnte sich Herodes in seinen Mimiamben an Hipponax und die alten Jambographen an; aber auch Aeschrion, Callimachus, Apollonius dichteten in Choliamben populäre Gedichte erzählend-paränetischen Inhalts. Von Alexandrien ward durch Matius und Varro der hinkende Trimeter nach Rom verpflanzt. Auch in den Choliamben des Fabeldichters

Babrius haben wir nicht das Mass des Spottgedichtes, sondern der belehrenden Erzählung zu erblicken. Wenn der hinkende Jambus solche Verbreitung in der populären Poesie fand, so hängt dieses wohl mit der Mittelstellung zusammen, die der Choliamb zwischen der strengen Regelmässigkeit der geraden Verse und der Ungebundenheit der prosaischen Rede einnimmt, dann aber auch mit dem Wohlklang des bacchiischen Versausganges. Denn auch in der Prosa war der bacchiische Periodenschluss sehr beliebt (s. § 143), und in der byzantinischen Poesie schliesst der jambische Trimeter regelmässig mit einem Wort, dessen vorletzte Sylbe den Accent hat.

Die Komödie verschmähte unsern Rhythmus, so sehr sie auch sonst die rhythmischen Formen der Jambographen liebte und nachbildete; nur zwei hinkende Trimeter führt Heliodor bei Priscian de metris Terentii p. 427 aus Eupolis an:

ἀνόσια πάσχω ταῦτα ναὶ μὰ τὰς νύμφας.
πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας.

an welcher Stelle der attische Komiker einen Vers des Jambographen Ananios fr. 40

ἐγὼ φιλέω μάλιστα ναὶ μὰ τὴν κράμβην

parodirt. Ein dritter lyrischer Choriamb steht in der Lysistrate v. 1302. Mit Unrecht hat Studemund hinkende Jamben dem Plautus vindiciren wollen; vgl. § 407.

425. Am bekanntesten war unter den hinkenden Versen nächst dem jambischen Trimeter der trochäische Tetrameter. Gebaut war derselbe ganz nach der Weise der Choliamben, so dass im vorletzten Fuss der reine Jambus die Regel bildete und ein Spondeus nur ausnahmsweise zugelassen wurde:

–́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑̄, –́ ⏑ – ⏑ – – ⏓

ἔαρι μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνθίας δὲ χειμῶνι,
τῶν καλῶν δ᾽ ὄψων ἄριστον καρὶς ἐκ συκέης φύλλου.

Auch diesen Vers haben zuerst die Jambographen Hipponax (s. Bassus p. 258) und Ananios gedichtet; von letzterem ist uns bei Athenaeus VII p. 282 ein längeres Fragment erhalten, aus dem die oben ausgeschriebenen Verse genommen sind. Sehr hübsch ist der gewaltthätige Charakter des Rhythmus von Anacreon fr. 80 ausgedrückt:

διὰ δέρην ἔκοψε μέσσην, καδ δὲ λῶπος ἐσχίσθη.

Von lateinischen Dichtern hat Varro in seinen vielgestaltigen

Saturae Menippeae auch den hinkenden Tetrameter gebraucht, wie in Sexag. v. 10 R.:

híc canis fit é catello, síc e tritico spíca.

ibid. 22, Marc. 3.

426. Ausserdem begegnen uns in der alten Literatur noch viele hinkende Jamben und Trochäen, von denen aber schwerlich auch nur einer κατὰ στίχον gebraucht wurde. Wir begnügen uns mit einer gedrängten Aufzählung:

Trimeter troch. claudus:

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – – ⏑̲

οἱ θεοὶ τὰ λοιπὰ Ταντάλῳ δόντες (Plotius p. 529)

vergl. Eur. Iph. Aul. 1292.

Dimeter iamb. claudus Hipponacteus:

⏓ –́ ⏑ – ⏑ – – ⏑̲

χαῖρ᾽ ὦ σὺ Λεσβικὰ Σαπφώ (Plotius p. 520)

Tetrameter iamb. claudus:

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⊔ ⊔́ ⏑̲

Ἑρμῆ μάκαρ, τὸ γὰρ καθ᾽ ὕπνον οἶδας ἐγρήσσειν (Plotius [p. 525)

vergl. Soph. Oed. R. 1332.

Tripodia iamb. et troch. clauda:

⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑̲ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑̲

καλεῖ τις ἀνθρώπων (Arist. Av. 1314 = 1326)

εὖθ᾽ ὁ γηραιός (Aesch. Pers. 854)

Vergl. Aesch. Suppl. 383, Eur. Hel. 370, Suppl. 780, Seneca Oed. 483. 491. 500, Agam. 825, vgl. Leo, proleg. p. 123.

Neben hinkenden Jamben und Trochäen finden sich bei den griechischen Dichtern und bei Seneca (Oed. 404. 483. 731, Agam. 611. 613) auch hinkende Logaöden und Choriamben mit dem Versausgang ⏑ – – ⏑̲, auf die zurückzukommen wir später Gelegenheit finden werden.

Der saturnische Vers.

427. Schliesslich muss ich in diesem Abschnitt noch zwei Verse berühren, die theilweise ausserhalb der von uns behandelten Sphäre liegen, den saturnischen Vers der Altlateiner und den politischen Vers der Byzantiner.

Versus Saturnius oder Faunius wurde von den Lateinern der ungelenke Vers genannt, in dem die alten Wahrsagerformeln, Sen-

tenzen, Aufschriften abgefasst waren, und den noch von den griechisch gebildeten Dichtern Livius Andronicus in seiner Uebersetzung der Odyssee und Nävius in seinem Bellum Poenicum anwandte. Wie man aus Bassus c. 8 und Victorinus III 18 ersieht, haben denselben die Grammatiker aus griechischer Quelle abzuleiten gesucht und theils auf verschiedene zusammengesetzte Verse

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ – ⏓
⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –, – ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ – –, – ⏑ – ⏑ – ⏓
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

theils auf den hinkenden oder hyperkatalektischen (Diomedes p. 512, Asconius ad Cic. or. in Verrem I 10) Trimeter zurückgeführt; eine einzige griechische Grundform erklärten sie nicht aufstellen zu können, weil die saturnischen Verse selbst des Nävius an Grösse zu verschieden seien, als dass sie sich éinem Schema fügten; s. Bassus c. 8: nostri autem antiqui, ut vere dicam quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito, ut inter se consentiant versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios breviores, alios longiores inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium, quos pro exemplo ponam.

428. Noch schwieriger ist es für uns bei dem dürftigen Material die Sache völlig ins Reine zu bringen. Bezüglich des Ursprungs des Verses müssen auch wir die angeregten Fragen in der Schwebe lassen. Möglich ist es immerhin, dass derselbe ein selbständiges Product des italischen Geistes oder ein Erbe aus asiatischer Heimath ist; aber bei der durchgängigen Anregung, welche die zurückgebliebenen italischen Völker von den vorgeschrittenen Griechen auf allen Gebieten des geistigen Lebens empfangen haben, hat es doch weit grössere Wahrscheinlichkeit, dass der saturnische Vers irgend einer populären aus Griechenland nach Latium getragenen Melodie angepasst ist; und da dürfte kaum ein anderes griechisches Metrum mehr als das Ἀρχιλόχειον

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον

ein Anrecht haben als das Prototyp des saturnischen Verses zu gelten. Aber wenn auch der Nationalvers der Römer griechischen Ursprungs ist, so entsprach doch sein Rhythmus einzig dem Charakter der lateinischen Sprache, weit mehr als der daktylische, etwas

was Grauert in seinem ideenreichen Aufsatz, Ueber die Metrik der römischen Epiker, hübsch nachgewiesen hat.

Saturnische Verse hat Bücheler, Rh. M. XXX 441 u. XXXIII 274 auch in oskischen und pälignischen Inschriften nachgewiesen und so den Satz des Metrikers Bassus 'quem nostri existimaverunt proprium esse Italicae regionis' ins rechte Licht gestellt.

Den Namen Saturnius hatte unser Vers von dem lateinischen Gott Saturnius, nach den einen, weil er zu seiner Ehre gedichtet war (s. Diomedes p. 512), nach den andern, weil er mit diesem Namen als ein einheimischer Vers bezeichnet und den aus Griechenland entlehnten Versmassen entgegengesetzt werden sollte; siehe Terentianus v. 2500, u. vergl. Atilius p. 293: saturnio metro primum in Italia usi. dictum autem a Saturnia, urbe vetustissima Italiae. Der zweite Name, versus Faunius, bezieht sich offenbar auf die Worte des Ennius

scripsere alii rem
versibus, quos olim Fauni vatesque canebant.

wozu Varro de ling. lat. VII 36 bemerkt: Fauni dei Latinorum, ita ut Faunus et Fauna sint; hos versibus, quos vocant saturnios, in silvestribus locis traditum est solitos fari futura; vergl. Horaz Epist. II 1, 157.

429. Was die Form des Verses anbelangt, so stehen wir hier auf einem äusserst schwankenden Boden. Denn von der Odyssia des Livius und dem Bellum Poenicum des Naevius haben wir nur spärliche Reste, und selbst bei diesen unterliegt die Verstheilung und der Text oft schweren Bedenken. Den sichersten Ausgangspunkt müssen daher die Saturnier der Inschriften bieten, die vier Elogia der Scipionen (Priscae Latinitatis monum. tab. XXXVII B. XXXVIII E. XXXIX F. XLI K. = Corp. Inscr. lat. 30. 32. 33. 34), der Titulus Mummianus (PLM. LI A. = CIL. 541), das Monumentum Caicilii (PLM. LXIX D. = CIL. 1006), die Dedicatio Sorana (PLM. LII A. = CIL. 1175) und das Epigramma Naevianum bei Gellius I 24.

Düntzer im Philol. XXVIII 242 ff. u. XXX 444 f. hat die metrische Abfassung dieser Inschriften in Frage zu stellen gesucht; aber jedem unbefangenen Urtheil ergibt sich dieselbe aus der ungewöhnlichen Wortstellung jener Inschriften, aus dem Zeugniss des Bassus über die Saturnier der alten Triumphaltafeln (apud nostros autem in tabulis antiquis, quas triumphaturi duces in Capitolio figebant victoriaeque suae titulum saturniis versibus prosequebantur. vergl. Festus unter navali corona p. 162 M.), endlich aus der Zeilenabtheilung der 2. Scipioneninschrift und des Denkmals des Caecilius, sowie aus den Querstrichen am Schlusse der einzelnen Verse in der 1. Scipioneninschrift. Denn ausdrücklich besagt Varro bei Rufinus I 3, dass die Römer einen solchen Strich (notam in transversum) zur Bezeichnung des Versschlusses angewendet haben.

Schon im Alterthum hat Charisius p. 228 unter die Saturnier miss-

verstandene Verse der lateinischen Kunstpoesie gestellt; in neuerer Zeit hat C. H. Weise, der saturnische Vers im Plautus, und G. Hermann, Epit. doctr. metr. § 525, in den Menippeischen Satiren Varros Saturnier finden wollen, beides sicher mit Unrecht. Hingegen liegt gewiss manchen altlateinischen Sprüchen, wie

terrá pestém tenéto *sálus híc manéto*

saturnischer Rhythmus zu Grund. Speciell waren die Carmina vatis Marcii in saturnischen Versen geschrieben, aber unzuverlässig wird für immer die Herstellung der Verse in dem von Livius XXV 12 erhaltenen Fragmente sein (Versuche machten Hermann Elem. p. 614 u. Westphal, Form der älteren römischen Poesie S. 58). Auch hatten selbstverständlich die alten Lieder der Salier und Arvalbrüder eine rhythmische Form (s. Quintilian I 10, 20) und liegt bei einigen Formeln, wie im Carmen arvale

enós Lasés iuváte.
enós Marmór iuváto.
semúnis áltérnei *ádvocápit cónctos*

der saturnische Rhythmus auf platter Hand. Vergl. Acta fratr. arval. p. 26 ed. Henzen: carmen discindentes tripodiaverunt in verba haec:

enos lases iuvate etc.

Die Stellen der alten Grammatiker über den saturnischen Vers sind zusammengestellt und erläutert von G. Hermann in Elem. III 9; eine Zusammenstellung der saturnischen Verse selbst bietet K. Bartsch, der saturnische Vers und die altdeutsche Langzeile S. 50—62, nach der ich im Folgenden citiren werde. Die inschriftlichen Saturnier finden sich sorgfältig zusammengestellt von Bücheler, Anthol. epigr. III 1—10. Jene Zusammenstellung ist durch eine grosse Zahl zweifelhafter Verse vermehrt von Buchholtz, Priscae latin. origg. l. III c. VI.

430. Der saturnische Vers gehört zweifelsohne ebenso wie alle anderen antiken Metra zu den quantitirenden, nicht zu den accentuirenden Versmassen. Wie die überwiegende Mehrzahl der antiken Verse besteht auch er aus zwei, und zwar aus zwei tripodischen (tripudium) Gliedern von folgendem Schema:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑̲ | ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑̲
malum dabunt Metelli *Naevio poetae.*

Nach den Freiheiten, die sich Plautus und die älteren lateinischen Dichter überhaupt in der Behandlung der trochäischen und jambischen Versmasse der Griechen nahmen, müssen wir von vornherein erwarten, dass auch im saturnischen Vers die Thesen der einzelnen Füsse als zweifelhafte Stellen betrachtet und desshalb nicht blos durch kurze, sondern auch durch lange Sylben ausgefüllt wurden:

⏑̄ – ⏑̄ – ⏑̄ – ⏑̲, – ⏑̄ – ⏑̄ – ⏑̄
consol censor aidilis *qui fuit apud vos* (El. Scip. 1, 2)
mortales immortales *si foret fas flere* (Epigr. Naev.)

Wenn dabei die Füsse im zweiten Kolon in der Regel leichter einherschreiten und seltener mit langen Thesen beschwert sind, so steht auch dieses im Einklang mit den bei anderen Versen beobachteten Gesetzen.

Ebenso wenig darf uns bei der freien Weise, mit der noch Plautus und Terenz die Jamben behandelten, ein Anapäst statt eines Jambus in dem 1. 2. 3. 5. 6. Fuss befremden, am wenigsten, wenn über die Kürzen desselben leicht hinweggelesen werden kann, wie in

fundít fugát prostérnit *máximás legiónes* (Tab. Glabrionis)
duelló magnó diriméndo *régibús subigéndis* (Tab. Regilli)
bene rém gerás et váleas *dórmias sine qúra* (Mon. Caec.)

431. Zum Schema der metrischen Form gesellt sich im saturnischen Vers noch das Spiel der Alliteration, welches jedoch die Lateiner nicht wie die althochdeutschen Dichter zu einem bestimmten Gesetz (Stabreim) ausbildeten, sondern in zwangloser Weise als einen accessorischen Schmuck der poetischen Rede betrachteten. Eine solche Alliteration, verbunden mit dem gleichen Wortausgang, haben wir z. B. in der Dedication von Sora

quod re sua difeidens *aspere afleicta*
parens timens heic vovit *voto hoc soluto*
decuma facta poloucta *leibereis lubentes*
donu danunt Hercolei *maxsume mereto.*

432. Wir haben bereits bei den gewöhnlichen Versmassen gesehen, dass die lateinischen Dichter zwar die einzelnen Füsse mit mehr Freiheit als die Griechen behandelten, sich hingegen strengere Gesetze bezüglich der Einhaltung der Cäsur auferlegten. In gleicher Weise vernachlässigten sie auch im saturnischen Vers äusserst selten den Einschnitt nach dem ersten Kolon und, wo sie ihn vernachlässigten, liessen sie statt seiner eine Ersatzcäsur nach der Hebung des 3ten Fusses eintreten, wie in

◡ _ ◡ _ ◡ _, ◡, _ ◡ _ ◡ _ ◡

hic cépit Córsicá *Alériáque úrbe* (El. Scip. 2, 5)
sin íllos déserànt *fortíssimós virórum* (Naevius 39)

ebenso in El. Scip. II 5, IV 1, Tit. Mum. 2. Nur theilweise ist die Hauptcäsur verletzt in

honc oíno ploírumé *coséntiónt Románe* (El. Scip. 2, 1)
at céler hastá voláns *perrúmpit péctora férro* (Livius 41)

da in den zusammengesetzten Wörtern die Präpositionen in der

älteren Zeit noch eine selbständigere Stellung hatten und zur Noth auch von ihrem Verbum losgetrennt werden konnten. In dem Epigramm auf den Dichter Naevius wird es wohl statt des von Gellius 1, 24 überlieferten

obliti sunt Romae loquier latina lingua

ursprünglich geheissen haben

oblíti Rómae lóquier súnt latína língua.

433. Da durch die strenger eingehaltene Cäsur die beiden Vershälften mehr auseinander traten, so erregte auch ein Hiatus in der Cäsur wenig Anstoss; es findet sich ein solcher in

subigít omné Loucánam ópsidésque abdoúcit (El. Scip. 1, 6)
virúm mihí, Caména ínsecé versútum (Livius v. 1)
quam cúm stupró redíre ád suós populáres (Naevius v. 38)

Aber auch an anderen Versstellen vermieden die nachlässigeren lateinischen Versificatoren nicht ängstlich den Hiatus, namentlich nicht, wenn das erste Wort mit einem m endigte oder das d der alten Ablativendung noch nachklang, wie in

partím erránt, nequínont Graéciám redíre (Livius v. 15)
postquám avés aspéxit ín tempľó Anchísa (Naevius v. 2)
paréns timéns heic vóvit vóto hóc solúto (Ded. Sor. v. 2)

ebenso in El. Scip. II 5, Livius 17. 21, Naevius 17. Bezüglich des Verses des Naevius

inerant signa expressa quomodo Titani

wäre es auffällig, wenn nicht der Dichter, wie A. Spengel im Philol. XXIII 98 vermuthet, geschrieben hätte

ineránt expréssa sígna quómodó Titáni.

434. Ausserdem finden sich in den saturnischen Versen noch drei Freiheiten, die Auflösung von Längen, die Verlängerung von Kürzen und die Unterdrückung von Thesen, welche zusammen in Betracht gezogen werden müssen, da man in ungeschlachten Versen bald auf die eine, bald auf die andere Weise dem Rhythmus zu Hilfe kommen kann.

Die Auflösung einer Länge in zwei Kürzen sollte man in einem lyrischen, zum Gesang bestimmten Vers, was der Saturnius von Hause aus war, nicht erwarten; auch findet sich dieselbe in den meisten uns erhaltenen Saturniern nicht, aber zugelassen ist sie doch sonder Zweifel im Ausgang der beiden Kola

⏑ _ ⏑ _ ⏑ ⏖ ⏑̄, _ ⏑ _ ⏑ ⏖ ⏑̄

bene rém gerás et váleas *dórmiás sine qúra* (Mon. Caec. v. 3)
honós famá virtúsque *glória átque ingénium* (El. Scip. 3, 3)

ebenso in Epigr. Naev. 4, Livius 9. 10. 12, Naevius 31. 44. 60. Auch von anderen Versstellen scheinen wenigstens Livius und Naevius die Auflösung nicht ganz ausgeschlossen zu haben, wie in

noctú Troiád exíbant *cápitibús opértis* (Naevius v. 8)
at céler hastá voláns *perrúmpit péctora férro* (Livius v. 41)

vergl. Naevius 14. 33. 59. 66, Livius 4. 24.

435. Ausser Zweifel steht ferner, dass die Dichter saturnischer Verse eine kurze Schlusssylbe unter der Kraft des Ictus als Länge behandelten. Dieser Gebrauch findet sich nicht blos bei dem a der 1ten Declination, das, wie Bücheler in Jahrb. f. Phil. 87, 336 bemerkt, durchweg in saturnischen Versen die ursprüngliche Geltung einer Länge bewahrte, sondern auch bei andern Endsylben, wie in

scopás atqué verbénas *ságminá sumpsérunt* (Naevius v. 34)
tuqué mihí narráto *ómniá disértim* (Livius v. 6)

ferner in *omniā* El. Scip. 1 2, *patrē* El. Scip. 1 2, *ordinē* Naevius 34, *Pythiūs* Naevius 32, *inclutūs* Naevius 31, *insecē* Livius 1, *subigīt* El. Scip. I 6, *facīt* Livius 31, *posidēt* El. Scip. IV 2, *censēt* Naevius 31, *quairatīs* El. Scip. III 6, *deindē* Naevius 31.

Bezüglich der Quantität der Sylben finden sich in Saturniern Eigenthümlichkeiten, von denen sich in den andern Versen keine Spur erhalten hat, wie der Gebrauch des i der gentilicischen Endung ius als Länge, in

Cornéliús Lucíus *Scípió Barbátus* (El. Scip. 1, 1)
Lucíum Scipióne *fíliós Barbáti* (El. Scip. 2, 3)
hoc ést factúm monuméntum *Maárco Caécilío* (Mon. Caec.)

Noch viel auffälliger sind die Abweichungen sei es von der Quantität, sei es von dem Versschema in den Versen

dedet tempestatebus *aede mereto⟨d votam⟩* (El. Scip. 2, 6)
donu danunt Hercolei *maxsume meretod* (Dedic. Sor.)
mors perfecit tua ut essent *omnia brevia* (El. Scip. 3, 2)
magnum stuprum populo *fieri per gentis* (Naevius 40)
quoius forma virtutei *parisuma fuit* (El. Scip. 1, 3)

Diese Verse haben einige Gelehrte, wie neuerdings H. Buchholtz, Prisc. lat. orig. 312 f. zur Annahme verleitet, dass im saturnischen Vers die Sylben nur gezählt, nicht gemessen worden seien, was nach Servius zu Verg. georg. II 486 schon im Alterthum die Meinung einiger Grammatiker gewesen zu sein scheint. Als allgemeine Regel kann dieser Satz ganz unmöglich aufgestellt werden; aber dass auch nur einige Versificatoren sich diese Frei-

heit nahmen oder, wie Allen (Ztschr. f. vergl. Sprachf. N. F. IV 583) meinte, das Quantitätsschema durch Berücksichtigung des Accentes alterirten, hat wenig Wahrscheinlichkeit. Freilich noch weniger will mir die Hypothese einiger Gelehrten gefallen, jene Versificatoren hätten die vorletzte Sylbe von *tempestatebus Hercolei populo parisuma* als Länge zu gebrauchen sich erlaubt. In einer verzweifelten Sache scheint mir daher die metrische Erklärung im nächsten Paragraphen noch am gerathensten zu sein. In dem Heroldsruf aber

dies te quinque calo, Iuno Covella

wird man, wenn die Umstellung *calo dies te quinque* zu kühn erscheint, Länge der Stammsylbe von *calo* für die ältere Zeit annehmen müssen.

436. Die Unterdrückung einer Thesis ward zuerst von O. Müller zum Festus p. 397 aufgestellt und seit der Zeit vielfach durch den Hinweis auf die ähnliche Freiheit in der altdeutschen Langzeile, wie in

einen eber grôzen — *vant der spürhunt.*
er sprach ze Ortwine: — *lat iuwer zürnen stan.*

begründet. Die Hereinziehung des deutschen Nibelungenverses, der sich auf anderer Grundlage entwickelt hat, beweist in einer bestrittenen Sache wenig. Wichtiger ist die Vergleichung der Synkope griechischer Verse; eben diese lässt uns aber zunächst nur die Unterdrückung der vorletzten Thesis beider Kola als wahrscheinlich erscheinen:

⏑ – ⏑ ⊔ – ⏒, – ⏑ ⊔ – ⏒

Taurásiá Cisaúna *Sámnió cépit* (El. Scip. 1, 5)
magná sapiéntiá *multásque vírtútes* (El. Scip. 4, 1)
semól te oránt se vóti *óbviám Poénum* (Naevius 51)
semúnes áltérnei *ádvocápit cónctos* (Carm. arv.)

Aber auch die Thesis des 1ten Trochäus scheint manchmal unterdrückt worden zu sein, wie in den Heroldsrufen, womit die Nonen jedes Monates ausgerufen wurden (s. J. Bernays bei Mommsen Chronol. S. 16)

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ ⊔ – ⏑ – ⏒

diés te quínque cálo *Iúnó Covélla.*

In die aufgestellten Regeln lassen sich nun noch nicht alle überlieferten Saturnier einfügen, wesshalb man auch noch die Freiheit eines anakrusischen Anfangs des zweiten und eines kretischen Ausgangs des 1ten Gliedes angenommen hat. Aber in dem titulus Mummianus

ob hásce rés bene géstas *quód in béllo vóverat*

ist *voverat* zweisylbig zu lesen, und in dem Vers des Naevius

sacra ín mensá Penátium *órdiné ponúntur*

ist geradezu *Penatum* statt *Penatium* zu schreiben. Für den kretischen Ausgang sprechen daher nur die anstössigen Verse

dedét tempéstátebus	*aédem méretod vótam* (El. Scip.)
donú danúnt Hércolei	*máxsumé méretod* (Ded. Sor.)
meá puér quid vérbi	*éx tuo óre aúdio* (Livius)

Etwas grössere Wahrscheinlichkeit hat die in unserer Zeit namentlich von Bücheler verfochtene und durch die Analogie des Nibelungenverses gestützte Annahme von einem anakrusischen Anfang des 2ten Gliedes, den Bücheler in Versen annimmt, wie

Corínto déléta	*Romám redieít triúmphans* (Tit. Mumm.)
ne vél vervé Marmár sins	*incúrrere ín pleóres* (Carm. arv.)
quoiús formá virtútes	*parísumá fúit* (El. Scip. I 3)

Indess ist kaum zu bezweifeln, dass der Saturnius nicht der einzige Vers der altlateinischen Poesie war. Schon die Fragmente der Carmina fratrum arvalium weisen uns auf mannigfachere rhythmische Formen hin, und noch weniger reicht die starre Form des Saturnius aus in dem carmen rogationis bei Liv. III 64, der lex horrendi carminis bei Liv. I 26 und dem carmen XII tabularum bei Cicero de legg. II 23, 59, die doch alle eine irgendwie gebundene Form gehabt haben müssen.

Die politischen Verse der Byzantiner.

437. Der Sinn für scharfe Unterscheidung langer und kurzer Sylben, auf dem die alte Verskunst beruhte, begann in der römischen Kaiserzeit allmählich zu schwinden. Je mehr aber die Unterschiede der Quantität verwischt wurden, desto grössere Bedeutung gewann in der Aussprache der Accent der Sylben, so zwar, dass die Steinmetzen, welche den Ton so, wie sie ihn mit dem Ohre vernahmen, in der Schrift wiedergaben, häufig statt eines accentuirten O ein Ω auf den Stein setzten. Die Kunstpoesie, durch die Regeln der Schule bestimmt, hielt zwar nach wie vor an der Quantität als der Grundlage der Versification fest; aber in den Volksliedern begann allmählich der Accent die Länge zu ersetzen, wie in dem Soldatenlied bei Vopiscus, vita Aureliani c. 6:

mille mille mille mille | *mille decollavimus.*
unus homo mille mille | *mille decollavimus.*
mille mille mille vivat, | *[qui] mille mille occidit.*
tantum vini habet nemo, | *quantum fundit sanguinis.*

Rascheren Eingang fand das neue Princip in der kirchlichen Poesie, welche sich an das ganze Volk und nicht blos an die Gebildeten wandte und überdies mit Eifer die Gelegenheit ergriff,

um die Kluft zwischen den neuen christlichen Gesängen und den alten heidnischen Liedern weiter auseinanderklaffen zu lassen.

Durch den Accent bestimmten Rhythmus hat Ritschl Opusc. I 298 f. nach einer Bemerkung Reisigs schon in der ἐπιμύλιος ᾠδή der lesbischen Weiber finden wollen:

ἄλει, μύλα, ἄλει,
καὶ Πιττακὸς γὰρ ἄλει
μεγάλας Μυτιλάνας βασιλεύων.

und in der That weiss ich, so befremdend die Sache auch ist, auf Grund der Quantität in jenem Liede zu keinem Ziele zu kommen. Wahrscheinlich bildet auch ein accentuirender Vers den Schluss der Inschrift CIG I 521

ἔκ τε τῶν ἰδίων τοὺς πυλῶνας τῇ πόλει

welche Wachsmuth, die Stadt Athen I 702 in das 3. Jahrh. setzt.

438. Diese neue Art der poetischen Form, die mit Commodianus in die lateinische, mit Gregor von Nazianz in die griechische Literatur eintrat, hiess die rhythmische, weil in ihr der Text nicht, wie in den alten Versmassen, streng nach dem Massstab der Quantität gemessen war, sondern nur eine solche Beschaffenheit hatte, dass er als Grundlage für einen bestimmten Rhythmus oder eine bestimmte Singweise (modulatio) dienen konnte (s. Beda p. 2380 P.). Von der alten Versification unterschied sich diese neue negativ dadurch, dass die Quantität aufhörte massgebendes Princip zu sein, und dass der Hiatus keinen Anstoss erregte. Das positive neue Princip lag in der Sylbenzahl und in dem Accent; aber gerade hier stellte sich alsbald ein erheblicher Unterschied zwischen der lateinischen und griechischen Poesie heraus. Während nämlich in den lateinischen Dichtungen durchweg, so weit es nur die Sprache gestattete, die accentuirte Sylbe an die Stelle der langen trat, wie in dem Hymnus auf das letzte Gericht bei Daniel Thes. hymn. n. CLXI

apparebit repentina | dies magna domini,
fur obscura velut nocte | improvisos occupans.
brevis totus tum parebit | prisci luxus saeculi,
totum simul cum clarebit | praeterisse saeculum,

begnügten sich die Griechen damit, nur an den in der Melodie am meisten hervorragenden Stellen der Verse eine accentuirte Sylbe zu setzen. Die rhythmischen Formen blieben im grossen Ganzen dieselben, die im Alterthum herrschend gewesen waren, nur dass auch im Mittelalter die griechische Poesie eine weit grössere Mannigfaltigkeit von Rhythmen aufzuweisen hat als die

lateinische. Die verschiedenen Kola und Perioden der in den alten Sprachen gedichteten Lieder des Mittelalters zu besprechen, liegt nicht in der Aufgabe dieses Buches. Wer sich darüber näher unterrichten will, der lese das Buch von Bartsch, die lat. Sequenzen des Mittelalters, und das 3te Buch meiner Prolegomena der Anth. gr. carm. christ. Hier will ich nur zwei κατὰ cτίχον gebrauchte Verse der Byzantiner berühren, die sich aus den gebräuchlichsten jambischen Versen des Alterthums herausgebildet haben.

439. Politische Verse (cτίχοι πολιτικοί) d. i. Verse der populären Poesie (s. Eustathius ad Hom. Il. 11, 35) hiessen im Mittelalter die fünfzehnsylbigen Verse, welche aus dem jambischen Tetrameter catalecticus der klassischen Zeit entstanden waren, und welche zuerst der christliche Hymnendichter Apollinarius Alexandrinus im 4. Jahrh. gedichtet haben soll (s. Mullach, Coniect. Byzant. p. 28):

⏓ _ ⏑ _ ⏓ _ ⏑ _, ⏓ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏓

. : . :, ... : .

οὐ μὴν δὲ γράψομεν ἁπλῶς τὰς λέξεις δίχα cτίχων,
ἀλλὰ καὶ ἐναρμόνιον σαφῶς ὀρθογραφήσω,
εἰς δεκαπέντε συλλαβὰς τὸν cτίχον περιπλέξω (Lex. sched. 19 ff.)

Der Vers hatte regelmässig eine Cäsur nach der 8ten Sylbe und ward durch diese in zwei Kola getheilt; die hervorragendsten für den Rhythmus wichtigsten Stellen lagen gegen Schluss der Kola; desshalb ward der trochäische Ausgang des 2ten Kolon durch den Accent auf der vorletzten, der kretische des ersten durch den Accent auf der drittletzten oder letzten Sylbe bezeichnet. Struve in seiner Schrift, Der politische Vers der Mittelgriechen, wollte auch für den 1ten Theil der beiden Kola ein bestimmtes Schema aufstellen, indem er nur folgende zwei Arten des politischen Verses gelten liess:

. : . : . ⁝ . ⁝, . : . : . ⁝ .

: . . : . ⁝ . ⁝, : . . . : . ⁝ .

und allerdings waren dieses die weitaus gewöhnlichsten, gewissermassen gesetzlichen Formen (s. Ritschl, Opusc. I 289 ff.); dass es aber nicht die einzigen waren, hat Henrichsen in der Schrift, Die sogenannten politischen Verse bei den Griechen, durch zahlreiche Belege dargethan. Auch kann jeder aus der Weise, wie die Griechen die Ἐξαποςτειλάρια des Kaisers Konstantinos Porphyrogennetos (s. Anth. gr. carm. christ. p. 110) vortragen, sich leicht überzeugen, dass für die Modulation wesentlich nur der

Accent der Schlusssylben in Betracht kommt; vergl. auch Maximus Planudes in Bachmanns Anecd. gr. I 97.

440. Neben dem fünfzehnsylbigen politischen Vers war der zwölfsylbige der gebräuchlichste. Das Hauptgesetz seines Baues bestand darin, dass von den 12 Sylben regelmässig die vorletzte den Accent haben musste, wie in den Versen des Tzetzes

., ... : .

πρόλογόϲ ἐϲτι μέχρι χοροῦ εἰϲόδου·
ἐπειϲόδιόν ἐϲτιν, ὥϲ καὶ προέφην,
λόγοϲ μεταξὺ πλὴν μελῶν χόρων δύο.

Mit Recht hat desshalb Ritschl, Opusc. I 297 die Behauptung aufgestellt, dass dieser unser Vers nicht aus dem geraden, sondern dem hinkenden Trimeter entstanden sei.

Ein Curiosum in der byzantinischen Literatur bilden die Κανόνεϲ ἰαμβικοί des Joannes Damascenus, welche der Prosodie nach aus regelmässigen jambischen Trimetern bestehen, nach der Melodie aber aus verschiedenen, durch den Accent bestimmten Rhythmen zusammengesetzt sind:

⏓̇ – ◡ – ⏓̇, – ◡ – ⏓̇ – ◡̇ –

ἔϲωϲε λαὸν | θαυματουργῶν δεϲπότηϲ.
ἤνεγκε γαϲτὴρ | ἡγιαϲμένη λόγον.
ἔδειξεν ἀϲτὴρ | τὸν πρὸ ἡλίου λόγον.

Siehe Proleg. Anth. gr. carm. christ. p. CII.

Der eigenthümliche Bau der byzantinischen Verse hing mit ihrem Vortrag zusammen und stützte sich hauptsächlich darauf, dass bei dem Gesang und der Recitation byzantinischer Kola und Verse nur der Rhythmus der letzten Sylben deutlich hervortrat. Die Sylben des vorderen und mittleren Theiles der Verse sanken damit gewissermassen zur Geltung von syll. ancipites herab. Einen Ansatz zu einer derartigen freieren Behandlung des Verses haben wir bereits in der Vielgestaltigkeit der Basis äolischer Verse kennen gelernt. In der gleichen Ausdehnung, wie bei den Byzantinern, findet sich jene Freiheit nicht blos in den französischen Alexandrinern, sondern, was weit auffälliger ist, auch schon in den ältesten Versmassen der indischen Vedalieder und des indischen Epos; s. Westphal, zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker, in Kuhn's Zeitschr. IX 436—58.

Die Composition jambischer und jambisch-trochäischer Gedichte.

441. Zum Schluss muss ich auch in diesem Abschnitt noch die Composition jambischer Gedichte besprechen, wovon die Be-

sprechung der jambisch-trochäischen Lieder nicht getrennt werden kann, da in der Lyrik häufig jambische Kola in trochäische und umgekehrt übergehen.

Auch die Jamben componirten die Alten entweder κατὰ ϲτίχον oder κατὰ περίοδον. In stichischer Aufeinanderfolge wurden hauptsächlich die einfachen zweigliederigen Verse, der Septenar, der gerade und der hinkende Trimeter gebraucht. Theilweise schon von Anacreon, hauptsächlich aber in der Kaiserzeit wurden auch einzelne Kola, vor allem der jambische Dimeter durch ein ganzes Gedicht hindurch κατὰ ϲτίχον wiederholt.

442. Von den Compositionen κατὰ περίοδον war die einfachste die epodische, als deren Vater und Erfinder Archilochus gepriesen wird. In den Bruchstücken dieses Dichters sind uns zwei Formen des epodischen Distichon erhalten:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏒
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏒

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράϲω τόδε;
τίϲ ϲὰϲ παρήειρε φρέναϲ;

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏒
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏒

αἶνόϲ τιϲ ἀνθρώπων ὅδε,
ὡϲ ἆρ᾽ ἀλώπηξ καἰετὸϲ ξυνωνίην

In dem ersten Fall folgt der kürzere Dimeter als ϲτίχοϲ ἐπῳδόϲ dem Trimeter nach, in dem letzten geht er ihm als ϲτίχοϲ προῳδόϲ voraus. Die erste Form ist von Horaz in seinen zehn ersten Epoden nachgeahmt worden.

Bei den späteren Dichtern treten hiezu noch folgende Arten epodischer Disticha:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏒
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏒

ἰὼ παρέρπων μικρὸν, εἴ τι καὶ κονεῖϲ, ἄκουϲον
τὰ Βότρυοϲ περιϲϲὰ δῆτα κήδη (Asclepiades in Anth. XIII 23)

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏑ – ⏒

non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar (Hor. Od. II 18)

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏒

Μναϲάλκεοϲ τὰ ϲᾶμα τῶ Πλαταΐδα
τῶ ᾽λεγειοποιῶ (Theodoros in Anth. XIII 21; vgl. Anacr. 88)

443. In der entwickelten griechischen Lyrik spielte der reine Jambus eine nur untergeordnete Rolle; keine der Oden Pindars trägt das specielle Gepräge jambischen Rhythmus. Am meisten eignete er sich noch für das mit lebhaften Bewegungen vorgetragene Hyporchem, doch waren auch hier jambische Reihen mit kyklischen Daktylen gemischt; vgl. § 365. Als Muster eines solchen Hyporchems kann der Päan auf Artemis und Apollo in Sophokles Trachinierinnen 205—21 gelten:

Ἡμιχ. α′ ἀνολολύξατε
δόμοις ἐφεστίοις ἀλαλαῖς
ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφαρέτραν
Ἀπόλλω προστάταν·
ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παιᾶν᾽
ἀνάγετ᾽, ὦ
παρθένοι, βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον ἀμφίπυρον
γείτονάς τε Νύμφας.
Ἡμιχ. β′ ἀείρομ᾽ οὐδ᾽ ἀπώσομαι
τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
ἰδού μ᾽ ἀναταράσσει
εὐοῖ μ᾽ ὁ κισσὸς
ἄρτι βακχίαν ὑποστρέφων ἅμιλλαν.
ΧΟ. ἰὼ ἰὼ Παιάν·
ΚΟΡ. ἴδ᾽, ὦ φίλα γύναι,
τάδ᾽ ἀντίπρωρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ᾽ ἐναργῆ.

a. ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – oder ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ ⊔́ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –
⏑ ⊔́ ⊔ –́ ⏑ ⊔
b. ⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏒ oder ⏑ – ⏑ ⊔́ – ⏑ ⊔́ ⊔
⏑́⏑ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –
c. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
d. ⏑ ⊔́ ⏑⏑ ⏑ ⊔́ –
⊔́ – ⏑ –́ ⏑̇
– ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏓

e. ⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́
f. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ ⋀
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌞́ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌞́ –

Das Lied wurde, wie der Inhalt deutlich zeigt, nicht in allen seinen Theilen von den gleichen Sängern vorgetragen (s. Muff, Die chorische Technik d. Sophokles S. 193 f.). Der 1te Theil (a und b), der die Aufforderung zum Gesang und Tanz enthält, ist entweder dem Chorführer oder dem Vertreter des einen Halbchores zuzuweisen. In dem 2ten Theil (c und d) antwortet der Führer des 2ten Halbchors; mit dem Jubelruf ἰὼ ἰὼ παιάν fällt dann der ganze Chor ein. Die letzten 3 Verse, welche die nachfolgende Scene einleiten, fallen wieder dem Chorführer zu.

Die rhythmische Analyse des Päan macht, wenn man an der dipodischen Gliederung festhält, mannigfache Schwierigkeiten. Die 2 Tripodien zwar werden durch ihre Stellung als προῳδικὰ κῶλα entschuldigt, aber nur zweifelnd gab ich der 2ten Sylbe von παιᾶν' in V. 6 die Bedeutung einer syll. anc. und noch unsicherer ist die Synkope des 1ten Fusses der Dipodie in der 4ten Periode; Vers 14 u. 15 scheinen rhythmisch zusammenzuhängen.

444. Eine weitere Stelle fanden die Freude und Jubel athmenden reinen Jamben und Trochäen in den Liedern auf den begeisternden Weingott; wesshalb der älteste Dithyrambus, dessen einleitende Verse uns in einem Fragment des Archilochus

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας

erhalten sind, in dem $^{3}/_{4}$ Takt gedichtet ist. Aus den volksthümlichen Liedern zur Feier des Dionysos kam dann das jambische Versmass in die spielende, die Gaben der Liebe und des Weines verherrlichende Poesie des Anacreon und von da in die bacchischen Lieder der Komödie. Dahin gehört das Iakkhoslied in den Fröschen des Aristophanes 398—402:

Ἴακχε πολυτίμητε, μέλος ἑορτῆς
ἥδιστον εὑρών, δεῦρο συνακολούθει
πρὸς τὴν θεὸν καὶ δεῖξον, ὡς
ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
Ἴακχε φιλοχορευτά, συμπρόπεμπέ με.

a. ⏓ –́ ⏑ ⏖ ⏓ –́ ⏑ ⏖ ⏑ ⌞́ –
⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏖ ⏑ ⌞́ –
⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌞́ –
b. ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

ebenso das Phalloslied in den Acharnern 263—79:

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου,
σύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,

ἕκτῳ ϲ᾽ ἔτει προϲεῖπον ἐϲ τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄϲμενοϲ,
ϲπονδὰϲ ποιηϲάμενοϲ ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ Λαμαχῶν ἀπαλλαγείϲ.
πολλῷ γὰρ ἔϲθ᾽ ἥδιον, ὦ Φαλῆϲ Φαλῆϲ,
κλέπτουϲαν εὑρόνθ᾽ ὡρικὴν ὑληφόρον
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ Φελλέωϲ,
μέϲην λαβόντ᾽
ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίϲαι.
Φαλῆϲ Φαλῆϲ,
ἐὰν μεθ᾽ ἡμῶν ϲυμπίῃϲ, ἐκ κραιπάληϲ
ἕωθεν εἰρήνηϲ ῥοφήϲει τρυβλίον·
ἡ δ᾽ ἀϲπὶϲ ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήϲεται.

a. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ ⌞́ –
b. ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –, | ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏒, | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
c. ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ –
d. ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

Im Iakkhoslied vertritt der letzte Vers, der als Refrain in allen drei Strophen wiederholt wird und in den der ganze Chor einstimmte, gewissermassen die Stelle eines Epodus und ist durch Interpunction und die Freiheiten des Versschlusses (s. v. 412) von dem übrigen Theile der Strophe abgesondert.

In dem Phalloslied bildet den 1ten Theil die dreigliederige katalektisch schliessende Periode; sie enthält die Anrede an den Gott und ist so zu sagen das προοίμιον des Liedes; die Grenze der 2ten Periode ist durch einen kürzeren epodischen Schlussvers, die der letzten durch das κόμμα παρατέλευτον der dritten und das κόμμα προῳδικὸν der 4ten Periode deutlich bezeichnet; eine Stelle für eine emmetrische Pause findet sich nirgends, höchstens am Schlusse des Proömion.

In dem Iakkhoslied wie fast in allen jambischen Strophen vermisst man eine strenge Responsion von Strophe und Antistrophe in Bezug auf die Auflösung der Längen und die Zulassung zweifelhafter Sylben. Eine Länge steht auf solche Weise zweien Kürzen gegenüber in Arist. Ran. 1370 ∾ 1483. 1371 ∾ 1483. 1379 ∾ 1490, Ach. 1011 ∾ 1040, Eur. El. 1207 ∾ 1215. 1209 ∾ 1217, Herc. f. 108 ∾ 120. 112 ∾ 125. 115 ∾ 128, Hel. 168 ∾ 180.

178 ∽ 190. 1485 ∽ 1501, Orest. 961 ∽ 972, Phoen. 247 ∽ 258. 645 ∽ 664, Ion 1079 ∽ 1095, Troad. 1066 ∽ 1077, Iph. Aul. 277 ∽ 289. 1048 ∽ 1070, Soph. Oed. R. 891 ∽ 906. Es ist diese mangelhafte Responsion, welche wir auch bei den Anapästen fanden, ein Anzeichen, dass der Vortrag der jambischen Strophen mehr ein rhythmisches als melodisches Gepräge hatte.

445. In das Drama fanden ausser den eben besprochenen religiösen Festliedern und den schlichten Systemen auch verschlungene jambisch-trochäische Strophen des Chor- und Wechselgesanges Eingang. Dieselben haben zum grössten Theil einen threnodischen Charakter, dienen aber auch dazu, den Schritt ein- und ausziehender Personen zu begleiten oder einzuleiten. Daher treffen wir jambisch-trochäische Strophen vorzüglich in der Parodos und Exodos; sei es nun, dass die ganze Parodos, wie in Aesch. Choeph. 42—74, Eur. Herc. f. 107—37, Hel. 167—251, oder nur ein Theil derselben, wie in Aesch. Agam. 160—257, Soph. Oed. R. 189—215, Trach. 132—140, Eur. Suppl. 71—86, Arist. Lys. 254—318 im jambischen Rhythmus gedichtet ist. Die jambisch-trochäischen Exodoi sind insgesammt Klagelieder und für den Wechselgesang bestimmt, wie in Aeschylus Persern, Sophokles Oedipus Tyrannos, Euripides Phönissen und Andromache. Auch für den Chorgesang der Stasima verwendete Aeschylus synkopirte Jambo-Trochäen (s. § 421); Sophokles liebte überhaupt diese Rhythmengattung nicht, Euripides aber verwandte sie mit Vorliebe zu threnodischen Wechselgesängen und Monodien, wie in Orest. 960—1012, Suppl. 779—837 u. a.

446. Was die Form dieser jambischen und jambisch-trochäischen Lieder anbelangt, so geht in ihnen selten der jambische Takt von Anfang bis zu Ende unverändert durch, meistens gehen die Jamben am Schluss in logaödische Verse über. Die Perioden, innerhalb deren öfters die trochäischen Kola in jambische umschlagen, erstrecken sich bis zum Umfang von 9 und mehr Doppelfüssen (s. Eur. Orest. 1408—11, Phoen. 337—44). Wie den trochäischen, so liegt auch den jambischen Strophen die dipodische Skandirung zu Grunde, wenn sich auch einige auffällige Abweichungen von der Regel, wie Eur. Phoen. 338, Aesch. Pers. 552 nicht abweisen lassen. Zur Erläuterung möge schliesslich die Analyse einiger Strophen folgen.

Eur. Herc. fur. 107—18 (= 119—29):

ὑψόροφα μέλαθρα
καὶ γεραιὰ δέμνι', ἀμφὶ βάκτροιϲ

ἔρειςμα θέμενος, ἐςτάλην ἰαλέμων
γόων ἀοιδός, ὥςτε πολιὸς ὄρνις,
ἔπη μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπόν
ἐννύχων ὀνείρων,
τρόμερα μὲν, ἀλλ᾽ ὅμως πρόθυμα.
ὦ τέκεα πατρὸς ἀπάτορ᾽, ὦ
γεραιέ, σύ τε, τάλαινα μᾶ-
τερ, ἃ τὸν Ἀΐδα δόμοις
πόσιν ἀναςτενάζεις.

a. ⏒ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑
 ⏖̲́ ⏑ ·– ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓ ∧
b. ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏓ ∧
c. ⏑ –́ ⏑ ⌊— –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
 –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓ ∧
d. ⏑ ⏖̲́ ⏑ – ⏑ ⏖̲́ ⏑ – ⏑
e. ⏒ ⏖́ ⏑ – ⏑ ⏖̲́ ⏑ –
 ⏒ ⏖̲́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖̲́ ⏑ –
 ⏑ –̣́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ∧
 ⏖́ ⏑ – ⏑ ⌊–́ –

Da das Lied den Marsch des zwar mit zitterndem Knie, aber mit vorwärtseilender Energie einziehenden Chores begleitete, so dürfen wir strenge Durchführung des Taktes und emmetrische Pausen voraussetzen. Danach habe ich mich in der Andeutung der dreizeitigen Längen und der leeren Zeiten gerichtet; mit denselben hängt zugleich die Zerlegung in vier oder fünf Perioden zusammen. Schwierigkeit bereitet, vom 1ten Vers, dessen Lesart nicht ganz feststeht, abgesehen, nur der 7te und 8te Vers, da für den beginnenden Auftakt des 8ten Verses kein Platz im Rhythmus gefunden werden kann. Vielleicht ist der Text der Antistrophe corrupt, und dürfen wir unbekümmert um die Ueberlieferung der Antistrophe in der Strophe schreiben und messen:

τρομερὰ μὲν ⏖́ ⏑ ⏓ ∧
ἀλλ᾽ ὅμως πρόθυμα –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓ ∧

Arist. Ran. 210—21:

ὦ ὀπόπ, ὦ ὀπόπ,
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ,
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.
λιμναῖα κρηνῶν τέκνα,
ξύναυλον ὕμνων βοὰν
φθεγξώμεθ᾽, εὔγηρυν ἐμὰν ἀοιδάν,
κοὰξ κοάξ,
ἣν ἀμφὶ Νυςήιον

Διὸς Διώνυσον ἐν
Λίμναις ἰακχήσαμεν,
ἥνιχ᾽ ὁ κραιπαλόκωμος
τοῖς ἱεροῖσι Χύτροισι
χωρεῖ κατ᾽ ἐμὸν τέμενος λαῶν ὄχλος.
βρεκεκεκὲξ κοὰξ κοάξ.

–́ ⏑ ⏓ ∧ –́ ⏑ ⏓ ∧
ώ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏗
ώ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏗ ∧̄
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗́ –
⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗́ ⏓ ∧
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗́ ⏓ ∧
⏗́ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗
ώ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏗

Der von Flötenspiel begleitete Froschgesang soll nach den Worten des Dichters selbst (s. v. 206) den Takt zum Rudern angeben, worüber ausführlich mit gewohnter Gelehrsamkeit v. Leutsch im Philologus XI 737 ff. gehandelt hat. Gleichheit des Rhythmus und emmetrische Pausen sind wir daher hier, wie nicht leicht anderswo, anzunehmen berechtigt. Die eingestreuten Daktylen sind daher alle kyklisch zu messen, so dass je zwei den Umfang eines trochäischen sechszeitigen Metrum haben, und da, wo zwei Hebungen in dem Texte zusammentreffen, durch Annahme von dreizeitigen Längen oder von Pausen der regelmässige Rhythmus hergestellt werden muss. Ich habe ausserdem immer je zwei Füsse unter éinem Ictus zusammengefasst, weil auf jede Dipodie ein Ruderschlag kommen musste, so zwar dass der Ruderer mit der 1ten Länge das Ruder in das Wasser tauchte und mit der zweiten wieder heraushob; die Kürzen füllen demnach die Zeit, während der das Ruder im Wasser bleibt und wieder zurückgezogen wird. Für die Messung des vorletzten Verses, in dem wir die 1te Sylbe nicht als Anakrusis fassten, werden wir noch zahlreiche Analogien in den logaödischen und jonischen Strophen finden.

447. Ganz verschieden von den aus reinen oder synkopirten Füssen zusammengesetzten Strophen des jambischen Rhythmus sind die schwer gebauten jambischen und trochäischen Strophen der Tragödie, wie sie Sophokles in den Stasimis des Oedipus Tyrannos V. 463—69 und 863—72 gebaut hat. Doch ist in diesen nie der jambische Takt ununterbrochen durch eine ganze Strophe durchgeführt, sondern wechseln schwergebaute

jambische Verse mit daktylischen und logaödischen Reihen. Da überdiess in ihnen jambische oder trochäische Kola mit daktylischen zu einem zusammengesetzten Vers verbunden sind, so werden Strophen dieser Art besser zur Klasse der verbundenen oder zusammengesetzten Metra gezählt, von denen ich im letzten Kapitel dieses Buches handeln werde.

448. Kunstvoll gebaute trochäische und jambische Lieder sucht man vergebens bei den lateinischen Dichtern. Bei Plautus und Terenz bilden vielmehr die Tetrameter in Verbindung mit vereinzelten Dimetern fast die einzigen Bestandtheile der Cantica des diplasischen Rhythmus. Der einzige Wechsel besteht darin, dass häufig der trochäische Rhythmus in den jambischen und umgekehrt der jambische in den trochäischen umschlägt, wobei die Dichter durch entsprechend betonte Wörter und durch den Umschlag der Stimmung den Uebergang zu vermitteln bestrebt waren. Etwas grösseren Reichthum der rhythmischen Formen zeigt die schon oben § 407 behandelte Eingangsscene des Stichus, und das unlängst von Brix in den Jahrb. f. Phil. CI 763 zergliederte Canticum in der Casina V 3, 13:

quid núnc agam?	◡ _ ◡ _
néscio, nisi ut ímprobos	_ ◡ _ ◡ _ ◡ _
fámulos imiter ác domo	_ ◡ _ ◡ _ ◡ _
fúgiam; nam nullást salus	_ ◡ _ ◡ _ ◡ _
scápulis, si redeó domum.	_ ◡ _ ◡ _ ◡ _

Fünftes Kapitel.

Die Verse des päonischen Rhythmus.

Der Päon.

449. Päon oder Päan war bei den Alten der allgemeine Name für den fünfzeitigen Fuss, in dem die Hebung zur Senkung sich wie 2 : 3 verhielt. Der Name hat offenbar seinen Ursprung davon, dass in den Päanen, den Preisliedern auf Apollo, häufig jenes rhythmische Verhältniss vorkam. Das lässt sich nicht von den Päanen des Pindar und Bacchylides sagen, von denen uns freilich nur spärliche Bruchstücke erhalten sind, gilt vielleicht auch nur zufällig von den zwei erhaltenen Versen aus den

Päanen des Simonides, muss aber insbesondere von den alten Päanen und Tanzliedern des Kreters Thaletas gegolten haben, über die wir die wichtigste Nachricht dem Geschichtschreiber Ephorus bei Strabo X p. 480 verdanken: ἀσκεῖν (sc. τοὺς Κρῆτας) δὲ καὶ τοξικῇ καὶ ἐνοπλίῳ ὀρχήσει, ἣν καταδεῖξαι Κουρῆτα πρῶτον, ὕστερον δὲ καὶ συντάξαντα τὴν κληθεῖσαν ἀπ᾽ αὐτοῦ πυρρίχην· ... ὡς δ᾽ αὕτως καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κρητικοῖς χρῆσθαι κατὰ τὰς ᾠδὰς συντονωτάτοις οὖσιν, οὓς Θάλητα ἀνευρεῖν, ᾧ καὶ τοὺς παιᾶνας καὶ τὰς ἄλλας τὰς ἐπιχωρίους ᾠδὰς ἀνατιθέασι. Vergl. Plutarch de mus. c. 10: Γλαῦκος μετ᾽ Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιμῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ παίωνα (μάρωνα codd.) καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιΐαν ἐνθεῖναι. Dieser Thaletas war aber nach Plutarch de mus. c. 9 Mitbegründer der zweiten Entwicklungsstufe der Musik (κατάστασις τῶν περὶ μουσικήν) in Sparta (vergl. Athenaeus XV p. 678), lebte demnach später als Terpander, der nach demselben Gewährsmann die erste Entwicklungsstufe begründet hatte.

Der Päon war also von Alters her ein Tanzrhythmus, der vorzüglich bei den Kretern zu Hause war. Schon Homer Il. Σ 591 weiss von dem Tanzplatz zu erzählen, den Dädalus in der kretischen Stadt Knosos für die schönlockige Ariadne eingerichtet hatte, und nennt an einer anderen Stelle, Il. Π 617 den kretischen Helden Meriones einen Tänzer (ὀρχηστήν). Diese kretischen Tänze waren so alt, dass sie auf die mythischen Kureten, die Priester der Rhea und des idäischen Zeus, zurückgeführt wurden, welche den neugeborenen Gott vor den Verfolgungen des Kronos schützten, indem sie das Kind in heiligen Tänzen umkreisten und mit den Speeren auf die Schilde schlugen; s. schol. Pind. P. II 127, schol. Aristoph. Nub. 651, Proclus Chrest. p. 246 W., Athenaeus V p. 181 B, Lucian de salt. 8, Sappho fr. 54; vgl. Höck, Kreta I 215 ff. Mit den Päanen bringt jene alten einheimischen Tänze der Kreter schon der Hymnus auf Apollo v. 514 ff. in Verbindung:

ἦρχε δ᾽ ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων,
φόρμιγγ᾽ ἐν χείρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων,
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς· οἱ δὲ ῥήσσοντες ἕποντο
Κρῆτες πρὸς Πυθὼ καὶ ἰηπαιήον᾽ ἄειδον,
οἷοί τε Κρητῶν παιήονες, οἷσί τε Μοῦσα
ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

Es war aber nach dem oben ausgeschriebenen Zeugniss des Ephorus der Dichter Thaletas, welcher zu dem alten Tanzrhythmus Lieder dichtete und so den kretischen Rhythmus in die Poesie einführte.

E. v. Leutsch hat in dem Aufsatz über die Namen der metrischen Füsse im Philol. XI 335 den Namen παίων auf das Verbum παίειν 'schlagen, stampfen' zurückgeführt. Näher liegt es den Namen des Fusses von den Päanen oder denjenigen Gesängen herzuleiten, in welchen derselbe seit Alters herrschend war. Da aber einerseits Aristoteles in der Rhetorik III 8 unseren Fuss παιάν, nicht παίων nennt, und andrerseits die Päanen bei den Attikern παίωνες hiessen, so ist es immerhin möglich, dass der päanische Rhythmus sowohl wie der päonische Gesang von den begleitenden Tanzbewegungen den Namen hatte.

Der specielle Namen für die Lieder, welche zu dem alten kretischen Waffentanz, der πυρρίχη, gesungen wurden, war ὑπορχήματα, nicht παιᾶνες; s. Aristoxenus bei Athenaeus XIV p. 630 E: ἡ δ' ὑπορχηματικὴ πυρρίχη ἐστίν, ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται, u. schol. Pind. P. II 127: ἡ τῆς πυρρίχης ὄρχησις, πρὸς ἣν τὰ ὑπορχήματα ἐγράφησαν. Später, in der Zeit des Pindar und Simonides hat man bestimmt zwischen Päanen und Hyporchemen unterschieden und beiden einen wesentlich verschiedenen Charakter beigelegt; vergl. Athenaeus XIV p. 630 E: ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· und Plutarch de ει Delphico p. 389 B: ᾄδουσι τῷ Ἀπόλλωνι παιᾶνα, τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν. In älterer Zeit aber scheint man die beiden Namen promiscue gebraucht zu haben; so dichtete Thaletas nach der oben angeführten Stelle des Ephorus Päanen, nach dem Scholiasten des Pindar zu Ol. II 127 Hyporchemata, und so war nach dem Zeugniss des Plutarch de mus. c. 9 ein altes Lied des Lakoniers Xenodamos, das ganz den Charakter eines Hyporchem hatte, παιάν überschrieben. Auch ein junger Rhetor Menander περὶ ἐπιδεικτικῶν c. 1 stellt die beiden sonst unterschiedenen Gattungen der Lyrik zusammen: τοὺς μὲν γὰρ εἰς Ἀπόλλωνα ὕμνους παιᾶνας καὶ ὑπορχήματα ὀνομάζομεν, τοὺς δὲ εἰς Διόνυσον διθυράμβους καὶ ἰοβάκχους.

Der Zusammenhang des päonischen Rhythmus mit dem Tanz und dem Cultus des Zeus ist auch aus den Nachrichten über den vielgepriesenen Nomos Pythikos ersichtlich. Denn der Schlusstheil desselben, welcher den Triumph des Gottes über den Drachen feierte, hatte den Namen καταχόρευσις und war im kretischen Rhythmus geschrieben, welcher hinwiederum auf Zeus, den Urheber der alten Orakelsprüche (θέμιστες Διός), zurückgeführt wurde. Vergl. Guhrauer, der pythische Nomos in Jahrb. f. Phil. Suppl. VIII 311—51.

450. Bei der rhythmischen Auffassung unseres Taktes gingen die alten Theoretiker von der aufgelösten Form aus, in der eine Länge als Trägerin der Hebung drei Kürzen gegenüberstund, woraus sich ihnen das rhythmische Verhältniss von 2 : 3 ergab. Je nach der Stellung jener Länge unterschieden sie dann zwischen:

erster Päon _ ◡ ◡ ◡
zweiter Päon ◡ _ ◡ ◡
dritter Päon ◡ ◡ _ ◡
vierter Päon ◡ ◡ ◡ _

Praktische Bedeutung in der Melopoiie hatten aber nur die zwei, von Aristoteles rhet. III 8 allein berücksichtigten Formen, der erste Päon, speciell ποὺς παιωνικός genannt, und der vierte Päon, der auch den Namen ποὺς ὑπορχηματικὸς καὶ κρητικός hatte; s. schol. Heph. p. 135 W.

Da in den päonischen Füssen mehrere Kürzen in der Senkung auf einander folgten, so haben die Dichter das Gesetz 'vocalis ante vocalem corripitur' in den Päonen und aufgelösten Kretikern geradeso wie in den Daktylen und Anapästen zur Anwendung gebracht, wie in αὐδάcομαϊ ἐνόρκιον Pind. Ol. II 101, πολλά μοϊ ὑπ' ἀγκῶνοc Ol. II 91, Πυθῶνα δὲ καϊ ὀρθοδίκαν Pyth. XI 9.

Die Lateiner, welche den Päon nur als Stellvertreter des Creticus anwandten, haben bei Auflösung der Länge des Creticus ein vom Ictus getroffenes, auf einen Vocal ausgehendes Monosyllabon vor einem Vocal gekürzt statt elidirt, wie in *quŏ ego eam* Plaut. Men. 115, *quaĕ ego tibi* Trin. 296.

451. Päonen kommen nicht selten vereinzelt in kretischen Versen als aufgelöste Kretiker vor; sehr selten aber geht die reine Form des päonischen Rhythmus durch einen ganzen Vers durch, wie in

_ ◡ ◡◡ _ ◡ ◡◡ _ ◡ ◡◡ _ ◡ ◡◡
ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον (Eur. Hec. 1100)

◡◡ ◡ _ ◡◡ ◡ _
cέβετε νιν. cέβομεν ὦ (Eur. Bacch. 590)

◡◡ ◡ _ ◡◡ ◡ _ ◡◡ ◡ _
ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον (Soph. Oed. Col. 1682)

◡◡ ◡ _ ◡◡ ◡ _ | ◡◡ ◡ _ ◡◡ ◡ _
μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα ἀνέκαθεν βαρυπεςῆ
καταφέρω ποδὸς ἀκμάν· cφαλερὰ γὰρ τανυδρόμοιc (Aesch. Eum 369)

vergl. Aesch. Eum. 329, Soph. El. 1249. 1384, Phil. 201, Eur. Hippol. 362, Bacch. 584, Anonym. in Arist. rhet. III 8.

452. Bezüglich der rhythmischen Geltung des Päon müssen zwei Punkte ins Auge gefasst werden, das Ictenverhältniss und der Zeitumfang.

Die Betonung des Päon hängt mit seiner Analyse zusammen. Die Erfinder des ῥυθμὸϲ ἡμιόλιοϲ haben denselben als einfachen Fuss (ἁπλοῦϲ πούϲ) gefasst, indem sie ihn direkt in eine zweizeitige Arsis und eine dreizeitige Thesis zerlegten:

θ α α θ
– ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ –

Ganz ausdrücklich ist diese Analyse ausgesprochen und durch den speciellen Namen unseres Fusses, παίων διάγυιοϲ, begründet von Aristides de mus. p. 39: παίων διάγυιοϲ μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιοϲ· δύο γὰρ χρῆται ϲημείοιϲ. Daneben existirte aber auch eine andere Auffassung, nach welcher der Päon als ein aus einem Trochäus und Pyrrichius zusammengesetzter Fuss betrachtet wurde. So lehrt der Musiker Bacchius p. 24: ϲυμπεπλεγμένοι πόδεϲ πόϲοι; παιάν, βακχεῖοϲ, δόχμιοϲ, ἐνόπλιοϲ . . παιὰν ϲύνθετοϲ ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνοϲ· vgl. Atilius p. 280. Danach zerlegte man auch den Päon folgender Massen:

θ α θ α
– ◡ ◡ ◡

Wir adoptiren diese letztere Auffassung mit der Modification, dass wir den Haupticitus der Länge lassen und dem Pyrrichius nur einen Nebenictus geben

–̈ ◡ ◡̇ ◡

Nur so nämlich erklärt sich die häufige Verbindung von Päonen mit trochäischen Dipodien, wie in dem Verse des Aristophanes

–̈ ◡ –̇ ◡̄ –̈ ◡ –̇ ◡̄ –̈ ◡ ◡̇ ◡ –̈ ◡ –̇
οὐδέν ἐϲτι θηρίον γυναικὸϲ ἀμαχώτερον.

Indess werden doch auch wir der praktischen Einfachheit zulieb es unterlassen, den schwachen Nebenictus in den Schematen durch eigene Zeichen auszudrücken.

Was aber zweitens den Zeitumfang des Päon anbelangt, so hatte derselbe schwerlich den dem Sylbenwerthe stricte entsprechenden Umfang von 5 Zeiten. Das anzunehmen verbietet uns schon die Rücksicht auf die mit Päonen häufig verbundenen Kretiker, welche von den alten Grammatikern selbst auf mehr als 5 Zeiten geschätzt wurden. Apel hat desshalb geradezu der Länge des Päon den Werth von 3 Zeiten zugeschrieben; damit scheint an den drei letzten der angeführten Stellen das Richtige getroffen zu sein, da die Cäsur nach jedem Fuss uns in den scheinbaren Päonen synkopirte trochäische Dipodien vermuthen lässt. Aber durchweg

dem Päon den Umfang von 6 Zeiten zu geben scheint doch nicht gerathen zu sein; das widerspräche zu bestimmt den Angaben der Alten und dem Charakter des päonischen Tanzrhythmus, den Strabo p. 480 als ῥυθμὸν συντονώτατον bezeichnet. Vielmehr wird in der Regel der Päon sich nur theils durch Einfügung einer kleinen Pause am Schlusse des Fusses, theils durch längeres Anhalten der mit dem Nebenictus versehenen Sylbe dem Umfang eines sechszeitigen Doppelfusses genähert haben. Wir nehmen daher an, dass sich der Zeitumfang dem Tempo entsprechend allmählich in folgenden Sylbenwerthen abstufte:

⁝– ⏑ ⁚– – ⁝– ⏑ ⁚– ⏑̄ ⁝– ⏑ ⁚– ⏑ ⁝– ⏑ ⁚– ⁝– ⏑ ⏑̇ ⏑

An der von Aristides a. a. O. gegebenen Deutung von διάγυιος = δίγυιος kann man zweifeln; schwer aber dürfte es sein, den ursprünglichen Sinn des Wortes jetzt noch zu ergründen. Wahrscheinlich hat H. Kirchhoff, die orchestische Eurythmie der Griechen II 7 das Richtige getroffen, indem er das Beiwort auf die Art des begleitenden Tanzes bezog und die Bemerkung in Schol. Pind. P. II 127 διέλκει ἡ τῆς πυρρίχης ὄρχησις zur Erklärung heranzog.

453. Neben dem gewöhnlichen Päon, παίων διάγυιος, erwähnt Aristides de mus. p. 39 noch einen zweiten Päon, παίων ἐπίβατος, den er folgendermassen beschreibt: παίων ἐπίβατος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως. Dieser Fuss, der offenbar von dem wiederholten Auftreten seinen Namen hatte und nach Aristides p. 98 durch die doppelte θέσις einen erschütternden Eindruck machte, wandte nach Plutarch de mus. c. 33 zuerst der Aulete Olympus in dem Nomos auf Athene an; auch Archilochus soll ihn nach einer freilich wenig glaubwürdigen Ueberlieferung (s. Plutarch de mus. c. 28) in Verbindung mit Jamben gebraucht haben. H. Buchholtz, die Tanzkunst des Euripides S. 55, lässt unseren Päon aus dem alten Zuruf ἰηπαιήων entstanden sein, und bringt mit ihm den Molossospondios in Verbindung, der sich in einigen logaödischen Strophen der Dramatiker findet, wie

ἐν γᾷ κρούουσαι (Eur. Iph. Aul. 1043)
Δηοῦς ἐν κόλποις (Soph. Ant. 1120)

ferner Aesch. Suppl. 892, Soph. Phil. 819, Eur. Ion 497. 501, Hel. 1307, Bacch. 1160. Die Zusammenstellung scheint richtig zu sein, aber für keines dieser Kola, und noch weniger für das verwandte io triumphe der Römer (vgl. Horaz od. IV 2, 19) eignet sich die von Aristides angegebene Betonung

–́ – –́ –́ –

Weit eher lassen jene Ausrufe aufsteigenden Rhythmus vermuthen, und ich wage daher die Vermuthung, dass die Stelle des Aristides corrupt ist und dass man mit einer leichten Umstellung lesen muss: παίων ἐπίβατος ἐκ δύο μακρῶν θέcεων καὶ μακρᾶc ἄρcεωc καὶ μακρᾶc θέcεωc καὶ μακρᾶc ἄρcεωc

–́ –́ – –́ – oder –̈ –̈ – –̈ –

Die Kretiker.

454. Die gebräuchlichste Form des päonischen Taktes ist der Creticus – ⏑ –, so dass nach ihm von den neueren Metrikern die Kola und Verse des päonischen Rhythmus kretische genannt werden. Auch ich schliesse mich, um wegen blosser Namen keine Verwirrung hervorzubringen, diesem Sprachgebrauch an, wiewohl an und für sich der alte Metriker Heliodor mehr Billigung verdient, der in seinen metrischen Scholien zu Aristophanes nur von päonischen Versen spricht (vgl. Bassus p. 264). Um aber doch das richtige Sachverhältniss auch äusserlich auszudrücken, werde ich als Grundform des Creticus folgende hinstellen:

–̈ ⏑ ⏖̇

Der Name κρητικὸc πούc bezieht sich auf den Ursprung unseres Rhythmus aus Kreta und kommt in diesem Sinne bereits bei den Dichtern der alten attischen Komödie vor, wie bei Kratinos in dem Trophonios:

ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦcα, κρητικὸν μέλοc·
χαῖρε δή, Μοῦcα, χρονία μὲν ἥκειc, ὅμωc
δ' ἦλθεc οὐ πρίν γε δεῖν, ἴcθι cαφέc, ἀλλ' ὅμωc.

Vergleiche auch den von Dionysius de comp. verb. c. 25 angeführten Vers

Κρηcίοιc ἐν ῥυθμοῖc παῖδα μέλψωμεν

und Aristophanes Ran. 1358

ἀλλ', ὦ Κρῆτεc, Ἴδαc τέκνα.

Der päonische Fuss in der zusammengezogenen Form des Creticus war nach den angezogenen Stellen der Hauptrhythmus der kretischen Tänze, gewiss war es aber nicht der einzige; sonst hätte Simonides fr. 31 nicht an einer Stelle, wo er die kretische Tanzweise erwähnt

ὄπα δὲ γαρῦcαι,
cὺν δ' ἐλαφρὸν ὄρχημ' ἀοιδᾷ ποδῶν μιγνύμεν·
Κρῆτά μιν καλέουcι τρόπον, τὸ δ' ὄργανον Μολοccόν

kyklische Daktylen und Jamben neben kretischen Füssen gebrauchen können.

Von den jüngeren Metrikern ward unser Fuss auch ἀμφίμακρος genannt, weil in ihm die mittlere Kürze rechts und links von einer Länge umgeben ist. Auf einem Missverständniss beruht es, wenn der Scholiast in dem ποὺς ἐνόπλιος bei Aristophanes Nub. 651 unseren Creticus erkennen will: οἱ δὲ ἐνόπλιον τὸν ἀμφίμακρον, ὃς καὶ κουρητικὸς καλεῖται ἀπὸ τοῦ εἰς τοὺς Κούρητας ἀναγομένου μέλους· τούτῳ γὰρ τῷ μέτρῳ προσωρχοῦντο σείοντες τὰ ὅπλα. Denn unter dem Enoplios hat Aristophanes sicherlich den prosodischen Rhythmus _ _ ◡◡ _ ◡ ◡ _ verstanden (vergl. § 254), unter dem nicht Jünglinge zum scherzenden Waffentanz, sondern kriegerische Männer zur ernsten Kriegsthat auszogen. Auch zeigt schon der erklärende Ausdruck ἀμφίμακρος, dass jenes Scholion von einem jüngeren Grammatiker stammt, der kein Verständniss mehr von der alten Lehre der Rhythmiker hatte und nur seine wohlfeilen Kenntnisse in der Mythologie gelegentlich an den Mann bringen wollte.

In einer Stelle des Martianus Capella IX § 990, wo wir jetzt bei Eyssenhardt lesen 'paeone qui διάγυιος vocatur. hunc διάγυιον posteriores Graeci creticum nominarunt' las früher, durch die corrupte Lesart Meiboms verführt, Hugo Grotius: hunc λύκειον posteriores Graeci cognominarunt.

445. Wir haben in dem vorausgehenden Paragraphen _ ◡ ◡◡ für die Grundform des Creticus erklärt und damit zugleich angedeutet, dass der Hauptictus auf die erste Länge zu legen sei. Drei Gründe sprechen für diese Betonung, erstens dass die erste Länge des Creticus sich ungleich seltener als die zweite aufgelöst findet, zweitens dass Aristides, de mus. p. 39 M. in der von ihm κρητικὸς ῥυθμός benannten trochäischen Dipodie den ersten Fuss die Stelle der θέσις einnehmen lässt, drittens dass die lateinischen Komiker nur dann, wenn sie die erste Länge auflösten, ein einsylbiges auf einen Vocal ausgehendes Wort vor einem Vocal kurz gebrauchten, wie Plautus in Men. 115, Most. 133:

quó ego eam, quám rem agam, quíd negotí geram?
nám ego ad illút frugi usque ét probus fui.

Denn auch im jambischen und trochäischen Versmass beschränkten die scenischen Dichter der Lateiner jene Freiheit auf den guten Taktheil.

Indess will ich damit nicht gesagt haben, dass nie ein Creticus für einen vierten Päon ◡◡ ◡ ⏗ stehen könne. Zwar lege ich dabei kein besonderes Gewicht auf den Metriker Victorinus, der I 9, 9 ausdrücklich die beiden Formen des Creticus _ ◡ | _ und _ | ◡ _ erwähnt, oder auf jene anderen Grammatiker, die nach den Scholien zu Hephästion p. 135 W. den Fuss ◡ ◡ ◡ _ ὑπορχηματικὸν ἢ κρητικόν nennen; aber entscheidend ist mir der Ueber-

gang des kretischen Rhythmus zum bacchiischen an Stellen, wie Aesch. Choeph. 606 = 617:

πυρδάητιν πρόνοιαν | καταίθουcα παιδὸc δαφοινόν.
χρυcοκμήτοιcιν ὅρμοιc | πιθήcαcα, δώροιcι Μίνω.

ferner Sept. 292, Oed. R. 649, Phoen. 1524, Troad. 1091; denn diese Stellen scheinen die Notirung

⏕ ⏑ –́ ⏕ ⏑ –́ ⏕, ⏑ –́ ⏕ ⏑ –́ ⏕ ⏑ –́ –

unbedingt zu empfehlen. Aber sicher war doch die Betonung des Creticus auf der zweiten Länge eine Ausnahme von der Regel.

Für die Bestimmung des Zeitwerthes des Creticus ist von Bedeutung die häufige Vereinigung kretischer und trochäischer Füsse zu einem Vers, mehr noch die Angabe des angesehenen Metrikers Heliodor bei dem Scholiasten des Hephästion p. 197: Ἡλιόδωροc δέ φηcι κοcμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπωc ἡ ἀνάπαυcιc διδοῦcα χρόνον ἐξαcήμουc τὰc βάcειc ποιῇ καὶ ἰcομερεῖc ὡc τὰc ἄλλαc, οἷον

οὐδὲ τῷ Κνακάλῳ οὐδὲ τῷ Νυρcύλᾳ
–́ ⏑ –, –́ ⏑ –, –́ ⏑ –, –́ ⏑ –

Danach suchten Metriker durch Einrechnung der den Wortschluss am Ende des Fusses begleitenden Pause den Creticus auf die Höhe von 6 Zeiten zu bringen. Vollständig kann aber ein Creticus der trochäischen Dipodie (βάcιc) an Zeitumfang nicht gleich gekommen sein. Denn einmal ist sehr gewöhnlich die Cäsur am Ende der einzelnen Kretiker vernachlässigt, und dann findet sich sehr oft die Schlusslänge des Creticus in 2 Kürzen aufgelöst, während die Auflösung einer wirklichen μακρὰ τρίcημοc von den Dichtern vermieden wurde (s. § 125). Wir werden also fortfahren den Creticus von der synkopirten trochäischen Dipodie zu unterscheiden, im übrigen aber uns mit der Annahme begnügen, dass sich der Creticus dem Umfange einer sechszeitigen Basis genähert habe, ohne die kleinen Zeitnüancen in den Versschemen zum Ausdruck zu bringen.

Die Regel, dass mit jedem Creticus ein Wort schliesse, ist von den Dichtern nicht eingehalten worden. In unserer Sprache lassen sich die kretischen Verse der Alten nur dann mit dem gleichen Metrum wiedergeben, wenn wir uns durchgängig an die Regel des Wortschlusses nach jedem Creticus halten. Dann sind aber auch in unserer Sprache Kretiker wirkungsvoll, wie wenn wir den Vers 417 in Aeschylus Schutzflehenden übersetzen

φρόντιcον καὶ γενοῦ | πανδίκως εὐcεβὴc πρόξενοc.
Sei bedacht und verbleib Schützer mir treu und recht immerdar.

Nur macht die öftere Wiederholung derartiger Verse einen eintönigen und ermüdenden Eindruck.

456. Die regelmässigen Formen, unter denen der kretische Rhythmus auftritt, sind folgende drei:

– ⏑ – . – ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –

sie sind alle drei vereinigt in dem Vers des Aristophanes bei Hephästion c. 13

ἐν ἀγορᾷ δ' αὖ πλάτανον εὖ διαφυτεύcομεν

und entsprechen sich gegenseitig in correspondirenden Strophen, wie in Arist. Acharn. 297 ∾ 344:

οὐκ ἀναcχήcομαι· μηδὲ λέγε μοι cὺ λόγον.
ἐκcέcειcται χαμᾶζ'· οὐχ ὁρᾷc cειόμενον;

vergl. Ach. 287 ∾ 338. 295 ∾ 342, Pac. 391 ∾ 398, Vesp. 613 ∾ 669, Aesch. Suppl. 419 ∾ 424, Pindar Ol. II str. 3. 6. ep. 1. 4.

Aeusserst selten sind beide Längen aufgelöst ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑; ich weiss dafür aus der classischen Literatur nur 2 Beispiele, Aesch. Sept. 565 = 628, Agam. 1142 = 1152 anzuführen. In der alexandrinischen Periode hat der Verskünstler Simmias nach Hephästion c. 13 ein ganzes Lied aus kretischen Tetrametern gedichtet, deren drei erste Füsse aus fünf Kürzen bestunden:

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏓

cέ ποτε Διὸc ἀνὰ πύματα νεαρὲ κόρε νεβροχίτων.

Die classischen Dichter haben auch die unmittelbare Aufeinanderfolge der Auflösung zweier, verschiedenen Füssen angehöriger Längen vermieden, wesshalb in den Vögeln v. 1065

ἐκ κάλυκοc αὐξανόμενον γένυcι πολυφάγοιc

Dobree das überlieferte πολυφάγοιc in παμφάγοιc änderte.

Wir werden unten häufig einen schliessenden Molossus statt eines Creticus in den Dochmien finden, die mit den Päonen nahe verwandt sind; ausnahmsweise steht ein solcher auch in einem von Dochmien umgebenen kretischen Tetrameter in den Phoenissen v. 320

ἦ ποθεινὸc φίλοιc, ἦ ποθεινὸc Θήβαιc.

Die Choriamben respondiren im Griechischen nie kretischen Füssen; doch hat die Freiheit der Lateiner eine Analogie an der Vereinigung kretischer und choriambischer Füsse zu einem Vers an Stellen, wie Pindar P. V 10

–́ ⏑ – –́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – –́ ⏑ –

ἦλθεc ἤδη Λιβύαc πεδίον ἐξ ἀγλαῶν

ferner Pind. N. VII ep. 1, P. V 5, Eur. Orest. 1431, Arist. Thesm. 316, Castorion fr. 1; vergl. Soph. Ant. 138 f., Eur. Phoen. 1525 f.

457. Etwas freier behandelten den kretischen Fuss die lateinischen Dichter; sie betrachteten erstens die mittlere Sylbe als eine zweifelhafte und erlaubten sich desshalb hier, wenn auch nur selten, eine Länge statt einer Kürze zu setzen, wie Plautus im Pseudulus 1332

té sequor. quín vocas spéctatorés simul.

Selbst im letzten Fuss ist eine mittlere Positionslänge überliefert in Capt. 216.

Zweitens hat Plautus einige wenige Mal statt des Creticus auch einen Choriamb gesetzt, wenn die Aussprache leicht über die beiden Kürzen weghalf, so in Men. 578

quí neque legés neque aequóm bonum usquám colunt,

wo es nahe liegt den Choriamb mit Bothe durch die Schreibung *nec* zu beseitigen, ferner in Pseudulus 1248 f.

nam hércle si cécidero vóstrum erit flágitium.
pérgitin pérgere? ah, sérviendúm mi hodiest,

wo das *i* in *flagitium* und *hodie* in der Aussprache leicht mit dem folgenden Vocal gleichsam zusammenwächst. Auffällig ist nur an den beiden Stellen, dass der Choriamb am Schlusse der Reihe steht, wesshalb Ritschl durch die Umstellung *flagitium vostrum erit* und die Emendation *serviundum mihist* den Anstoss zu beseitigen suchte. Aber nach den Handschriften schliesst auch Capt. 207, Most. 882, Bacch. 659 (Rud. 197 u. Curc. I 2, 2 sind nicht kretisch zu messen) der kretische Tetrameter mit einem Choriamb, wesshalb ich eine Aenderung für bedenklich halte. Ausserdem steht ein einzelner leicht zu entschuldigender Choriamb unter kretischen Füssen Most. 704. 705, Poen. V 4, 27, vielleicht auch Most. I 2, 62, Truc. I 2, 22, Trin. 275. 298. 300. Zwei und drei Choriamben stehen in einem Vers Asin. 133, Cas. II 1, 15:

péllecebrae pérnicies ádulescentum éxitium.
flágiti pérsequentém stabulum néquitiae.

ebenso Cas. III 5, 7 u. Men. I 2, 1, an welchen Stellen durch die leidenschaftlicheren Choriamben hübsch die Aufwallung des Gemüthes gemalt ist.

Bezüglich der Verkürzung einer langen oder mittelzeitigen

Sylbe im Falle der Auflösung einer Länge gelten für die kretischen Verse dieselben Gesetze wie für die jambischen und trochäischen Versmasse; vergl. § 17 u. 28.

458. Aristoteles bemerkt in der Rhetorik III 8 von dem päonischen Rhythmus, dass er der einzige sei, von dem es keine Metra gebe. Damit steht es in nahem Zusammenhang, dass von einigen Metrikern, zu denen unter andern Heliodor gehörte (s. Hense, Heliodoreische Untersuchungen S. 119), die Päonen nicht unter die μέτρα πρωτότυπα gerechnet, sondern als ῥυθμοί von den eigentlichen Metren unterschieden wurden; vergl. Victorinus II 10, Mallius Theodorus p. 588, Diomedes p. 506. Zwar begründen die Grammatiker die Ausschliessung der Päonen aus der Zahl der Metra durch den Hinweis auf die mannigfache Gestalt des päonischen Fusses, indem der einzelne Takt auf dreifache Weise, – ⏑ ⏑⏑, ⏑⏑ ⏑ –, – ⏑ –, ausgedrückt werden könne, also mehr auf die Gleichheit des Zeitumfangs als auf die Form des Fusses gesehen werde. Aber auch der anapästische Fuss erscheint in der dreifachen Form ⏑⏑ –́, – –́, – ⏑́⏑, und thatsächlich haben die alten Dichter päonische Verse mit grösserer Strenge als anapästische und jambische gebaut. Daher werden die Päonen wohl desshalb ῥυθμοί und nicht μέτρα genannt worden sein, weil in päonischen Gedichten die einzelnen Reihen verschiedene Grösse hatten und nicht an ein bestimmtes Mass gebunden waren. Aristoteles sicher schloss die Päonen aus der Zahl der Metra nur desshalb aus, weil nach seiner Meinung kein aus päonischen Füssen bestehender Vers existirte, der wie der daktylische Hexameter, der jambische Trimeter, der anapästische und trochäische Tetrameter κατὰ στίχον in öfterer Wiederholung gebraucht wurde. Ganz richtig war freilich diese Meinung nicht, da bereits die attische Komödie, wenn auch nur selten und nur in Gesangspartien den kretischen Tetrameter öfter hintereinander wiederholte. Vorsichtiger und richtiger drückt sich daher Quintilian aus, wenn er IX 4, 89 von dem Päon bemerkt: versum raro facit.

459. Aber noch aus einem zweiten Grund schienen die päonischen Reihen den Namen Metra nicht zu verdienen. Ganz richtig bemerkt nämlich Bassus p. 264, dass der 4te Fuss des päonischen Tetrameters die Form des Creticus haben müsse, ne, si fluat eodem numero, rhythmus non metrum fiat. Mit andern Worten, jedes Metrum verlangt einen Abschluss des rhythmischen

Ganges, und wie bei den übrigen Versen die letzte Länge nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden darf, so sollten auch in päonischen Versen die letzten zwei Zeiten nie durch zwei Kürzen ausgedrückt sein. Davon gibt es aber im päonischen Rhythmus bei den griechischen Dichtern Ausnahmen, wie in den Vögeln v. 349 f.

οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅτι δέξεται

und ähnlich in Acharn. 288. 297. 338. 344. Hier indess kann man füglich annehmen, dass der erste Tetrameter kein Vers im eigentlichen Sinne, sondern nur ein Glied einer grösseren Periode sei. An zwei Stellen aber, in Eur. Hec. 1100 und Arist. Lys. 664, schliesst sogar eine Periode mit einem Päon, so dass von demselben zu einem anderen Rhythmus übergegangen wird.

460. Von diesen vereinzelten Fällen aber abgesehen, gelten im übrigen bezüglich des Aufbaus päonischer Füsse zu Versen und Perioden ähnliche Gesetze, wie bei den übrigen Versmassen. Die Grösse der kretischen Verse und Perioden ist eine sehr verschiedene, scheint sich aber innerhalb der Grenze von 2 und 12 Takten gehalten zu haben; die Regel bildete auch hier der Dimeter und Tetrameter, die Hexameter gehörten zu den Ausnahmen, noch mehr die Trimeter.

Anders verhält es sich mit der Zusammenfassung mehrerer Einzeltakte zu zusammengesetzten Füssen. Nach den Sätzen der alten Rhythmiker (s. § 104) soll das Megethos der päonischen Kola von 5 bis auf 25 Zeiten sich erstrecken, und dreimal, in den Acharnern v. 295 = 342 und in der Helena v. 642, ist uns auch in den Handschriften eine päonische Pentapodie überliefert. Im übrigen zeigt selbst Heliodor in der Abtheilung der päonischen Kola eine solche systemlose Unsicherheit und fehlen bei den Päonen so sehr die in dem Wortschluss und den rhetorischen Figuren sonst gegebenen Anzeichen der Kolenschlüsse, dass in den päonischen Gesängen der Komödie meist nur der Fuss und die Periode Bedeutung gehabt zu haben scheinen. In den Tetrametern aber und in den päonischen Gesängen der Lyriker und Tragiker finden wir die Gliederung der Verse und Perioden in zweifüssige Kola bestimmt angedeutet.

Kretische Gesänge.

461. In den vorausgehenden Abschnitten habe ich der Composition der Lieder die Besprechung der Verse vorausgeschickt. Wenn ich hier den umgekehrten Weg einschlage, so liegt dieses in der Natur der Sache begründet, da der Päon ein wesentlich lyrisches Versmass ist.

Der päonische Fuss war, wie wir bereits gesehen, der Hauptrhythmus der alten kretischen Tänze, von denen er in die Lyrik und besonders in die von einem tanzenden Chor gesungenen Hyporcheme Eingang fand. Alcman (fr. 38) und Pindar (Ol. 2) dichteten päonische Gesänge, von Bacchylides berichtet Hephästion c. 13, dass er ganze Lieder in kretischem Takte verfasst hat. Der bewegte Rhythmus des Hyporchems stimmte gut zu dem ausgelassenen Scherz der Komödie (s. Athen. XIV p. 630 E), und so ward der Päon einer der beliebtesten Rhythmen der komischen Chorgesänge. Weniger passte derselbe zu dem gemessenen Ernst und zum aufgeregten Pathos der Tragödie. Doch findet er sich auch da hin und wieder. So liegt uns in den Schutzflehenden des Aeschylus v. 417—422 = 423—427 ein Lied vor, in dem durchweg der kretische Rhythmus herrscht, die einzelnen Füsse aber dadurch der Hoheit und Würde der Tragödie mehr entsprechen, dass fast regelmässig die zwei letzten Kürzen des Päon in eine Länge zusammengezogen sind:

Φρόντιϲον καὶ γενοῦ πανδίκωϲ εὐϲεβὴϲ πρόξενοϲ·
τὰν φυγάδα μὴ προδῷϲ, τὰν ἕκαθεν ἐκβολαῖϲ δυϲθέοιϲ ὀρμέναν.

Μηδ᾽ ἴδῃϲ μ᾽ ἐξ ἑδρᾶν πολυθέων ῥυϲιαϲθεῖϲαν, ὦ
πᾶν κράτοϲ ἔχων χθονόϲ· γνῶθι δ᾽ ὕβριν ἀνέρων καὶ φύλαξαι κότον.

– ⏑ – – ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ – ⏖ ⏑ –
– ⏑ ⏕ – ⏑ –, – ⏑ ⏕ – ⏑ –, – ⏑ – – ⏑ –

Der Rhythmus scheint in dem Liede ununterbrochen durch die 11 Takte fortzugehen; wenigstens findet sich weder in Strophe noch in Antistrophe ein Hiatus oder eine syll. anc., die uns zur Zerlegung des Systems in mehrere Verse nöthigte. Wenn ich nichts destoweniger die Strophe in zwei Verse zerlegte, so folgte ich dabei der handschriftlichen Ueberlieferung, welche dieselbe in sechs Kola, zwei Dimeter, einen Monometer und drei Dimeter theilt, und den in der Form der einzelnen Füsse gelegenen Anzeichen. Dass nämlich im zweiten Theil je zwei Päonen ein Kolon bilden, geht daraus hervor, dass zweimal auf einen beschwingten Päon ein abschliessender Creticus folgt; die drei Kola zusammen bilden hinwiederum eine hübsch gebaute Periode, in der auf zwei rasche Dimeter

ein schwerer Doppelschritt folgt. Zweifelhafter ist die überlieferte Kolometrie im ersten Theil der Strophe, da sie in den Wortschlüssen mit der Antistrophe nicht übereinstimmt. Ich habe daher eine mesodische Gliederung angenommen, bei der zwei Dimeter einen nachdrucksvollen Monometer umschliessen; weniger ansprechend erschien mir die Zerlegung in einen Trimeter und einen Dimeter.

462. In dem Fesseltanz der Erinyen, Aesch. Eum. 321 ff., haben die Päonen sämmtlich die Form ⏖ ⏑ –, und da dieselben zugleich so gebaut sind, dass fast ausnahmslos mit dem Versfuss auch ein Wort schliesst, so gilt wohl von ihnen insbesondere der oben besprochene Satz des Heliodor, dass durch die Pause der einzelne Päon zu einer βάϲιϲ ἑξάϲημοϲ erweitert werde. Die einzelnen Dimeter stehen daher auf einer Stufe mit den beigemischten trochäischen Tetrapodien:

Ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλοϲ παρακοπὰ παραφορὰ φρενοβλαβήϲ,
ὕμνοϲ ἐξ Ἐρινύων
δέϲμιοϲ φρενῶν ἀφόρ|μικτοϲ αὐονὰ βροτοῖϲ.

a. ⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖
⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖ ⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖
b. – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ ‖
– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ ‖ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ ‖

Δωμάτων γὰρ εἱλόμαν
ἀνατροπάϲ, ὅταν Ἄρηϲ τιθαϲὸϲ ὢν φίλον ἕλῃ.
ἐπὶ τὸν, ὦ διόμενοι, κρατερὸν ὄντα περ ὅμωϲ
μαυροῦμεν νέον αἷμα.

a. – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ ‖
⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖ ⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖
b. ⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖ ⏖ ⏑ ⊔ | ⏖ ⏑ ⊔ ‖
– ⏑̄ –⏑ ⏑ | ⊔ ⏒ ∧ ‖

463. Während in der Tragödie nur wenige kretische Mele vorkommen und diese durch rhythmische Mittel leicht auf eine Linie mit den trochäischen Gesängen gestellt werden können, gefiel sich der Komiker Aristophanes ganz besonders in dem Bau leicht beschwingter Päonen. Besonders in drei Stücken, in denen der Chor aus handfesten energischen Männern zusammengesetzt war, in den Acharnern, den Rittern und dem Frieden, treffen wir viele kretische Chorlieder, die durchweg antistrophisch gebaut sind. Am freiesten sind diese kretischen Lieder in dem ältesten Stück, den Acharnern, behandelt, indem daselbst nicht blos die einzelnen Perioden von sehr verschiedenem Umfang sind,

sondern auch zweimal (v. 300. 338) der Wortschluss nach dem 4ten Fuss vernachlässigt ist.

Als besonders hübsches Beispiel eines solchen κρητικὸν μέλος gebe ich das Chorikon in den Acharnern 665 – 75 (= 692—703):

Δεῦρο Μοῦς' ἐλθὲ φλεγυρὰ πυρὸς ἔ|χουσα μένος ἔντονος Ἀχαρνική·

οἷον ἐξ ἀνθράκων πρινίνων | φέψαλος ἀνήλατ' ἐρεθιζόμενος | οὐρίῳ ῥιπίδι,

ἡνίκ' ἂν ἐπανθρακίδες ὦσι παρακείμεναι,

οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαράμπυκα,

οἱ δὲ μάττωσιν, οὕ|τω σοβαρὸν ἐλθὲ μέλος

εὔτονον ἀγροικότερον | ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

– ⏑ – – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑, – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏓

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –, – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏓

– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏓

– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏓

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑, – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑⏑, – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏓

Die fünf Perioden, aus denen das Lied besteht, lassen sich mit voller Sicherheit nach den Anzeichen der Freiheiten des Versschlusses in Strophe und Antistrophe festsetzen; mit diesen Anzeichen harmonirt der Bau des Liedes, indem die aus jenen Anzeichen sich ergebenden Perioden alle so rhythmisirt sind, dass die Raschheit des Tempos gegen Schluss eine passende Retardirung erleidet; in den drei grösseren Perioden gehen ausserdem auch reine Cretici den aufgelösten Päonen voraus, so dass der Choreute auf feste Anfangsschritte raschere Bewegungen folgen liess, um schliesslich wieder zu ruhigerem Gange zurückzukehren. Die zwei kleineren mittleren Verse sind möglicher Weise zu einer Gruppe zusammenzufassen; dafür spricht nicht blos der kleine Umfang der beiden Verse, sondern mehr noch der Umstand, dass fast alle Oden der Parabase aus 4 und nicht 5 Perikopen bestehen. Raum für emmetrische Pausen gibt die Analyse des Liedes nicht, ebensowenig eine durchgehende Symmetrie im Bau und in der Grösse der einzelnen Perioden; ob Ebenmass und Ruhepunkte durch musikalische Nachspiele gewonnen wurden, müssen wir dahin gestellt sein lassen. Auch über die Zerlegung der Verse in Kola lässt sich kaum etwas sicheres aufstellen. In dem Texte habe ich durch verticale Striche angedeutet, welche Kolometrie uns durch Heliodor überliefert ist; in dem Schema weisen die Kommata auf die in Strophe und Antistrophe eingehaltenen Cäsuren hin.

Weitere kretische Chorlieder stehen bei Aristophanes Ach. 208—218 = 223—33. 284—301 = 335—46. 971—87 = 988—99. Eq. 303—11 = 382—288. 617—20 = 684—87. Pac. 346—60 = 386—99 = 583—600. 1127—35 = 1159—65. Av. 333—35 = 349—51. 1065—70 = 1095—1100. Lys. 1045—50 = 1060—65, in denen jedoch vielfach den bewegten päonischen Versen ruhigere trochäische beigemischt sind. Ausser den uns bereits aus dem Lied der Acharner bekannten kretischen Perioden begegnet uns hier noch der Pentameter (Ach. 295 = 342. Pac. 1131 = 1163), der

Heptameter (Av. 1069 = 1099) und der Enneameter (Pac. 357 = 396 = 596).

Der Pentameter hatte den speciellen Namen Θεοπόμπειον von dem Komiker Theopompus, von dem Hephaestion c. 13 den Vers anführt

–́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ –

πάντ᾽ ἀγαθὰ δὴ γέγονεν ἀνδράσιν ἐμῆς ἀπὸ συνουσίας.

Ausserdem findet sich derselbe in Verbindung mit Dochmien in Aesch. Prom. 578 und in der Monodie der Iokaste Phoen. 316. Die letztere Stelle ist desshalb von besonderem Interesse, weil hier der kretische Rhythmus seinem ursprünglichen Gebrauche gemäss von einer tanzenden Bewegung begleitet wird:

περιχορεύουσα τέρψιν παλαιὰν λάβω χαρμονᾶν.

In den Rittern V. 303—13 = 382—96 folgen sich bei aufgeregtester Stimmung 19 Kretiker ohne sichtlichen Einschnitt des Rhythmus oder des Sinns, so dass höchstens nur nach den gleichen Wortschlüssen in Strophe und Antistrophe die Perikope in 4 Verse zerlegt werden kann.

In den Vögeln V. 244 ff.

οἵ δ᾽ ἐλαίας παρ᾽ αὐλῶνας ὀξυστόμους
ἐμπίδας κάπτεθ᾽ ὅσα τ᾽ εὐδρόσους γῆς τόπους
ἔχετε λειμῶνα τ᾽ ἐρόεντα Μαραθῶνος

ist durch die Katalexis des letzten Fusses angedeutet, dass die 3 Tetrameter zusammen eine Periode bilden, wie in ähnlicher Weise gleich nachher V. 349 ff.

οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅτι δέξεται
τώδ᾽ ἀποφυγόντε με

die dipodische Clausula nach vorausgegangenen Tetrametern zur Abrundung der Periode dient.

464. Die lateinischen Bühnendichter haben, wie überall, so auch hier die kunstvollere Form der strophischen Composition aufgegeben und ausserdem dem Zuge der jüngeren Rhythmik folgend an die Stelle der alten Vielgestaltigkeit das Einerlei des tetrapodischen Baues gesetzt. Wiewohl auf solche Weise der kretische Tetrameter in die Reihe der übrigen Metra eintrat, so haben sich doch auch noch bei Plautus und Terenz Anzeichen der alten durch mehr als 4 Takte fortlaufenden Composition darin erhalten, dass öfters, und schwerlich in Folge eines blossen Zufalls, vier und mehr Tetrameter einander folgen, ohne dass an dem Schlusse derselben eine zweifelhafte Sylbe oder ein Hiatus sich findet, wie in Curc. 105—9, 147—52, Cas. III 5, 1—8, Men. 115—8, und dass einige Mal Tetrameter mit Präpositionen oder elidirten Sylben schliessen, wie in der Andria des Terenz IV 1:

tánta vecórdia innáta cuiquam út siet,
út malis gaúdeant átque ex incómmodis
álteriús sua ut cómparent cómmoda! ah
ídnest verum? ímmo id hominum ést genus péssumum, in
dénegandó modo quís pudor paúlum adest,
póst, ubi témpust promíssa iam pérfici,
túm coactí necessário se áperiunt:
ét timent ét tamen rés premit dénegare;
íbi tum eorum ímpudentíssuma orátiost.

Zweifelhaft ist es, ob die lateinischen Dichter sich im kretischen Rhythmus eine derartige continuatio numeri erlaubt haben, dass sie mit dem Schlusse des Tetrameters ein Wort mitten durchschnitten. Denn die einzige Stelle, welche für eine derartige Freiheit erbracht werden kann, in Plautus Epidicus II 1, 6

révereor fílium. at pól ego te crédidi u-
xórem quam tu éxtulistí pudore éxsequi.

hat Hermann, Elem. 316 glücklich durch die Umstellung *quam tu uxorem* geheilt.

Die kretischen Verse.

465. Wie wir bereits oben sahen, kam der päonische Rhythmus bei den Griechen nur in Dichtungen vor, welche zum Singen und Tanzen bestimmt waren. Da nun aber in den lyrischen Strophen der Griechen die einzelnen Glieder von verschiedener Grösse zu sein pflegten, so finden sich bei den Griechen kaum die Anfänge der Versbildung im päonischen Rhythmus. Dagegen haben die Lateiner, namentlich die alten lateinischen Bühnendichter auch in den kretischen Gesängen bestimmte Verse ausgebildet; mit den Lateinern also werden wir uns zumeist in den nächsten Paragraphen zu beschäftigen haben.

466. Der akatalektische Tetrameter war das Hauptversmass im kretischen Rhythmus. Dass dieser vor anderen Massen eine so hervorragende Stellung erhielt, war in der Vorliebe der Dichter für grade Verhältnisse (2 + 2) und in der Verbindung kretischer Verse mit trochäischen Tetrametern begründet. Schon Aristophanes hat in mehreren Stücken den kretischen Tetrameter κατὰ cτίχον wiederholt, so an der von Hephaestion c. 15 angeführten Stelle der Γεωργοί

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏓
ὦ πόλι φίλη Κέκροπος, αὐτοφυὲς Ἀττική,
χαῖρε λιπαρὸν δάπεδον, οὖθαρ ἀγαθῆς χθονός.

ferner in den zweiten Thesmophoriazusen

μήτε Μούσας ἀνακαλεῖν ἑλικοβοστρύχους,
μήτε Χάριτας βοᾶν εἰς χορὸν Ὀλυμπίας,
ἐνθάδε γάρ εἰσιν, ὥς φησιν ὁ διδάσκαλος.

ähnlich in Ach. 670 f., 976—986, Vesp. 428 ff., 1275—82, Av. 244 f., 1065 f., Tagen. fr. 421. Auch Eupolis in den Κόλακες

φημὶ δὲ βροτοῖσι πολὺ πλεῖστα παρέχειν ἐγώ
καὶ πολὺ μέγιστ᾽ ἀγαθά· ταῦτα δ᾽ ἀποδείξομεν

behandelte den Tetrameter als Vers, während Kratinos im Trophonios

χαῖρε δή, Μοῦσα· χρονία μὲν ἥκεις, ὅμως δ᾽
ἦλθες οὐ πρίν γε δεῖν, ἴσθι σαφές, ἀλλ᾽ ὅμως

demselben nur die Bedeutung eines Gliedes beigelegt zu haben scheint.

Nach Phrynichus führt unser Vers bei Victorinus II 10 den Namen Phrynichius. Zur Zeit der alexandrinischen Kunstpoesie dichtete Simmias viele Gedichte in kretischen Tetrametern, indem er nach Hephästion bald streng die zusammengezogene Form des Creticus durchführte, bald geflissentlich beide Längen in den ersten drei Füssen auflöste.

467. Bei Plautus bildet der kretische Tetrameter neben dem bacchiischen das Hauptmetrum der Cantica. Terenz, der selten über den Gebrauch der geläufigen trochäischen und jambischen Masse hinausging, hat ihn nur einmal, in dem bereits oben ausgeschriebenen Canticum der Andria angewandt.

Der lateinische Tetrameter zerfällt regelmässig in zwei gleiche Theile. Die Zweitheilung ist meistens durch die Cäsur nach dem 2ten Fuss angedeutet; die Kraft dieser Cäsur ist noch durch rhetorische Mittel gehoben in Versen, wie

béne merentí mala's, mále merentí bona's (Plaut. Asin. 129)
quíd tibi huc véntiost? quíd tibi hanc áditiost? (Plaut. Truc. II 7, 61)

Auch wo die lateinischen Dichter die Cäsur vernachlässigten, haben sie sich nie die Auflösung der Schlusslänge des 2ten Creticus gestattet.

Mit der Cäsur sind einige Mal die Freiheiten des Versschlusses verbunden; dieselben erregen weniger Anstoss, wenn zur Cäsur noch die Interpunction als entschuldigendes Moment hinzutritt, wie in

sálvos sis Tránio. út vales? nón male (Most. 718)

ebenso in Most. 149, Rud. 243, Asin. 134. 135. Aber auch für sich allein muss die Cäsur den Hiatus und die syll. anc. entschuldigen in Rud. 199. 234. 244. 950, Asin. 137, Aul. II 1, 23, Cas. II 1, 6, II 2, 16, Trin. 270, von welchen Versen indess Rud. 234. 244, Aul. II 1, 23, Cas. II 2, 16 leicht emendirt werden können; s. Müller, Plaut. Prosodie S. 623—7.

Aus den wenigen Tetrametern der Griechen lässt sich nicht mit Bestimmtheit ersehen, dass sie den Vers in zwei Kola zerlegt wissen wollten; nur bei der Form

– ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –

ἀλλὰ πολὺ τοὔμπαλιν πάντ᾿ ἀγαθὰ καὶ λέγειν (Arist. Lys. 1045)

scheint jene Zerlegung durch die Form der Füsse hinlänglich angedeutet zu sein. Auch in den 6 Versen des Simmias endigt zweimal nach dem 2ten Fuss kein Wort, etwas was man bei einem alexandrinischen Dichter als ein sicheres Anzeichen ansehen kann, dass die Einhaltung der Cäsur noch nicht zur gesetzlichen Vorschrift in der metrischen Theorie gemacht worden war. Indess haben sich trotzdem auch die Griechen schon nach dem 2ten Fuss einen Hiatus erlaubt in

μάλα γὰρ οὖν ἁλομένα | ἀνέκαθεν βαρυπεϲῆ (Aesch. Eum. 369)
οὐδὲ τῷ Κνακάλῳ | οὐδὲ τῷ Νυρϲύλα (Alcman fr. 21).

468. Der katalektische Tetrameter

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏓

kommt nur vereinzelt bei den Griechen vor, wie in den Vögeln des Aristophanes v. 246, wo er ein päonisches System abschliesst, ferner in der Lysistrate v. 793, und bei Dionysius de comp. verb. c. 25

κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ᾿ ὑπὸ μίϲουϲ.
Κρηϲίοιϲ ἐν ῥυθμοῖϲ παῖδα μέλψωμεν.

Häufiger treffen wir ihn bei Plautus, theils am Schlusse eines kretischen Canticum, wie Most. 347, theils vor nachfolgenden Bacchien, wie Most. 329, theils in öfterer Wiederholung, wie in Trin. 244 ff., 266 ff., 293 ff. Der lateinische Dichter nahm sich überdies die von den Griechen gemiedene Freiheit, die vorletzte Länge des Verses aufzulösen, wie in Trin. 270

cérta res ést ad frugem ádplicare ánimum.

Neuerdings hat A. Spengel in seiner Ausgabe des Trinummus die angeführten Verse anapästisch, statt kretisch gemessen, um den gleichen Rhythmus in längerer Folge durchzuführen. Aber wo der kretische Rhythmus so offen zu Tage liegt und die wiederholte Katalexis so trefflich zum Charakter der Rede stimmt, wie in den Versen

féceris pár tuis céteris fáctis,
pátrem tuum pércoles sí per pietátem

oder in

meó modo et móribus vívito antíquis:
quae égo tibi praécipio ea ⟨mémineris⟩ fácito.
níl ego istós moror faéceos móres,
túrbidos, quíbus boni dédecorant sé⟨se⟩

werde ich nie holperige Anapäste vorziehen, zumal wenn diese nur mit kühnen Conjecturen gewonnen werden können.

469. Der akatalektische Hexameter kommt als vereinzelte Periode in päonischen Liedern der Griechen in verschiedener Gestalt vor, jedoch immer so, dass er sich in 3 Dimeter zerlegen lässt:

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –, –́ ⏑ – –́ ⏑ –
τὰν φυγάδα μὴ προδῷς, τὰν ἑκάθεν ἐκβολαῖς δυςθέοις ὀρμέναν (Aesch. Suppl. 420)

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –
ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήςιμα, τὰ δ᾽ αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεςθίειν (Arist. Ach. 974)

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –, –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –
πολλὰ γὰρ ἀνεςχόμην πράγματά τε καὶ ςτιβάδας, ἃς ἔλαχε Φορμίων (Arist. Pac. 347)

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖, –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖̄, –́ ⏑ – –́ ⏑ –
μιςόπολις οὗτος, ὅτι τόνδε λόγον ἐςφέρει, μὴ δικάζειν δίκας (Arist. Vesp. 413)

Katalektische Hexameter führt Hephästion aus Alcman an:

–́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ –, –́ ⏑ – –́ ⏑̄
Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔςτι, μάργος δ᾽ Ἔρως οἷα παῖς παίςδει,
ἄκρ᾽ ἐπ᾽ ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγῃς τῶ κυπαιρίςκω.

Zweifelhafter sind die kretischen Hexameter bei Plautus; sicher hat der lateinische Dichter nicht kretische Hexameter, wie bacchiische, κατὰ ςτίχον wiederholt; im übrigen kann man schwanken, ob man an Stellen, wie Men. 575, Pseud. 975 den kretischen Tetrameter und die nachfolgende zweifüssige Clausula auf zwei Zeilen vertheilen oder zu éinem Vers verbinden soll:

rés magis quaéritur quám cluentúm fides, | quóiusmodi clúeat.
séd vide ornátus hic mé satis cóndecet? | óptume habet. ésto.

470. Den akatalektischen Dimeter haben wir bisher als eines der häufigsten Kola der päonischen Perioden kennen gelernt; um einen selbständigen Vers zu bilden, dazu war er zu klein; hingegen erhielt er als Clausula vor und nach kretischen, bacchiischen und trochäischen Versen eine relative Selbständigkeit, wie in Arist. Vesp. 1060

ὦ πάλαι ποτ᾽ ὄντες ἡμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς,
ἄλκιμοι δ᾽ ἐν μάχαις.

Arist. Ach. 1214

ἐμοῦ δέ γε σφὼ τοῦ πέους ἄμφω μέσου
προσλάβεσθ᾽, ὦ φίλαι.

Plaut. Pseud. 1122

léno argentum hóc volo
á me accipiat átque amittat múlierem secúm simul.

Plaut. Pers. 251

Ióvi opulento ínclyto
Ope gnáto suprémo validó viripoténti

vgl. Most. 333, Pseud. 262. 1107, Pers. 797, Epid. I 1, 88.

Der katalektische Dimeter, den wir im vorausgehenden Paragraphen mit dem akatalektischen Tetrameter zu einem Hexameter verbunden fanden, kehrt in der Lysistrate v. 789 ff. dreimal hintereinander wieder:

κᾆτ᾽ ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς
καὶ κύνα τιν᾽ εἶχεν.

471. Der Trimeter ist wie in dem verwandten trochäischen Metrum, so auch im kretischen eine nur selten vorkommende Grösse. Im Griechischen findet er sich nach meinen Aufzeichnungen viermal in Verbindung mit Dochmien, nämlich in Aesch. Suppl. 428, Choeph. 871, Agam. 1142, Soph. El. 1249, und einmal als Schlusskolon nach trochäischen Dimetern, in Arist. Lys. 796

οὐδέ ποτε ληcόμενον ἁμέτερον.

Etwas häufiger findet er sich bei Plautus; doch erregt ein einzelner Trimeter inmitten von Tetrametern mit Recht den Verdacht eines Textverderbnisses. Ohne Anstoss ist der katalektische Trimeter in Plaut. Rud. 953:

sí fidem modo
dás mi te nón fore infídum.
dó fidem tibi:
fídus ero quísquis es. aúdi.

und Truc. I 4, 24:

Díniarchusne íllic est?
átque is est. sálva sis. ét tu.

Ein akatalektischer Trimeter ist überliefert in Pseud. 1119, Most. 338, Bacch. 624, Truc. I 2, 21, Pers. 802, Curc. 101, Cas. II 1, 8.

Kretisch-trochäische Metra.

472. Der kretische Fuss, in langsamem Tempo und mit einer kleinen Pause an seinem Schlusse vorgetragen, ward von Heliodor einer sechszeitigen Basis gleichgestellt. Das hatte eine mehr als theoretische Geltung, indem thatsächlich kretische und trochäische Füsse zu einem Vers verbunden wurden. Am wenigsten gehen die Bestandtheile eines solchen cτίχοc ὁμοιοειδήc auseinander, wenn beide Füsse diejenige Gestalt haben, die sie am meisten gegenseitig nähert, wenn mit anderen Worten die Trochäen rein gebaut sind und die zweite Länge der Kretiker keine Auflösung erleidet. Diese Art der Verbindung war auch bei den griechischen Dichtern die üblichste, aber schon Aristophanes verband auch schwer gebaute trochäische Dipodien mit leichten Päonen. Ausserdem lag es in der Natur des Rhythmus begründet, dass in der Regel die beschwingten Päonen vorangingen und die stätigeren Trochäen den Abschluss bildeten.

Es möge hier genügen die verschiedenen Formen kretisch-trochäischer Verse bei griechischen Dichtern in Kürze zusammenzustellen:

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
καὶ πολὺ νεώτερον ἀπαλλαγέντα πραγμάτων (Arist. Pac. 352)

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
ἐργαcάμεν’, εἴθ’ ἐπέλθοιc ἅπαντά μοι caφῶc (Arist. Eq. 618)

⏖́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏓
τί γὰρ, ὅτῳ μήτ’ Ἄρηc μήτε πόντοc ἀντέκυρcεν (Oed. C. 1680)

–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –̇
τὸν δ’ ἐμὸν πότμον ἀδάκρυτον οὐδεὶc φίλων cτενάζει (Ant. 880)

–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – ⏑ –́
εὔcτομ’ ἔχε, παῖ· τί τόδε; προὐφάνη κτύποc (Soph. Phil. 201)

–́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
cμῆνοc ὡc ἐκλέλοιπεν μελιccᾶν cὺν ὀρχάμῳ cτρατοῦ (Pers. 128)

–́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ –
μᾶτερ, ὤμοι, μόνον δή μ’ Ἀχαιοὶ κομίζουcι cέθεν ἀπ’ ὀμμάτων
(Eur. Troad. 1091)

–́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – ⏓
χρὴ παρ’ εὐδαίδαλον ναὸν ἐλθόντεc ἁβρόν τι δεῖξαι (Bacchyl. fr. 23)

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ –

τὰ κῶλα δ' ἀμπάλλετε κυκλούμενοι τὴν οἰκίαν (Arist. Ran. 1358).

In mehreren der verzeichneten Beispiele gestatteten die rein gehaltenen Kretiker durch dreizeitige Messung der Schlusslänge, – ⏑ ⊔, geradezu Gleichheit der rhythmischen Füsse herzustellen. In diesem Sinne dürfen auch die von uns selbst als synkopirte Trochäen gefassten Reihen, wie in Aesch. Pers. 126 = 133, Agam. 378 = 396, Eum. 324 = 338, Choeph. 585 = 594, Suppl. 161 = 172, Sept. 292 = 310, Soph. Oed. R. 189 = 203. 652 = 681, El. 1407 = 1429 unter die kretisch-trochäischen Metra gezählt werden.

473. In den aufgeführten Versen gehen die Päonen den Trochäen voraus; das umgekehrte Verhältniss findet in dem von Aristophanes in der Lysistrate 1014—35 κατὰ cτίχον wiederholten Verse statt

⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑̲

οὐδέν ἐcτι θηρίον γυναικὸc ἀμαχώτερον,

οὐδὲ πῦρ, οὐδ' ὧδ' ἀναιδὴc οὐδεμία πάρδαλιc.

In zwei andern Verbindungen trochäischer Dipodien mit nachfolgenden Kretikern ist der ganzen Reihe ein Auftakt vorgeschlagen:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ – | ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ –

ὀρεcτέρα παμβῶτι Γᾶ, μᾶτερ αὐτοῦ Διόc (Soph. Phil. 391)

ζηλοῦντεc ἡνίκ' ἂν cὺ νικᾷc λέγων τὰc δίκαc (Arist. Nub. 1211)

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́⏑ ⏑ –

ὅταν τιc ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ (Pind. P. V. 2).

H. Schmidt, Kunstformen II 302, will, um ja keine aus verschiedenen Takten zusammengefügte Verse aufkommen zu lassen, die Verse der Lysistrate also messen:

– ⏑ | – ⏑̄ | – ⏑ | – ⏑̄ | ⊔ | ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ | – ∧ |

Aber eine Synkope lässt sich nur am Schluss eines Metrums, also nur in dem 2. 4. 6. 8. Fuss des Tetrameters nachweisen, überdiess hat die überwiegende Mehrzahl der Verse eine Cäsur nach dem 4ten Fuss, was nur bei der von uns gegebenen Analyse des Verses einen Sinn hat.

474. Auch bei Plautus sind kretischen Tetrametern solche Verse beigesellt, welche aus einem kretischen Kolon und einer trochäischen Clausula bestehen, wie

⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑̄ ⏑́ ⏑ –

né quid in té mali fáxit ira pércita (Cas. III 5, 7)

vergl. Amph. I 1, 78.

⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ –

prándium iússerat síbi senex parari (Cas. II 1, 4)

vergl. Epid. II 1, 5.

∠ ∪ – ∠ ∪ – ∠ ∪ – ∪ ∠

vóx viri péssumi me ḗxciet foras (Pseud. 1285)

vergl. Pseud. 1287 f. 1311. 1314, Bacch. 663—7, Men. 763, Truc. I 2, 22. 23, Most. 113. 133—6. 690—2, Curc. I 2, 19.

∠ ∪ – ∠ ∪ – ∠ ∪ – ∪̄

séd brevem orátionem ı́ncipesse (Capt. II 1, 19)

vergl. Most. 732, Capt. 209 ed. Brix.

∠ ∪ – ∠ ∪ – ∪̄

vı́cimus ví feroces (Amph. I 1, 82)

vergl. Capt. II 1, 18.

Die beiden Theile jener kretisch-trochäischen Verse sind bei Plautus eng zusammengewachsen, so dass nicht selten die Cäsur nach dem ersten Theil vernachlässigt ist. Nichts destoweniger hat der römische Komiker auch einige Mal am Schluss des 1ten Kolon die Freiheiten des Versschlusses zugelassen, nämlich in

dí te ament, Pseúdule. | *fu ín malam crucem* (Pseud. 1294)
únde agis te? únde homo | *ébrius probe* (Most. 342)

ebenso in Most. 337. 710.

475. Schwerlich gehört in die Klasse der kretisch-trochäischen Metra der ziemlich häufig bei Plautus vorkommende Vers

∠ ∪ ∪̄∪̄ ∠ ∪ ∪̄∪̄, ∠ ∪ ∪∪ ∪̲

quaé mihist spés qua me vı́vere velı́m (Rud. I 3, 27)
nón bonust sómnus de prándio: apagé (Most. 697)

vgl. Most. 339—41. 693. 696—7. 702 ff., Pseud. 1286. 1312, Rud. I 3, 20. 30. Der zweite Theil desselben kommt auch als selbständiges Kolon vor in Truc. I 2, 24 ff.:

énicas mé miserum, quı́squis es.
péssuma mané.
óptume odió's.
Dı́niarchusne ı́llic est?

Bacch. 645 ff.

núnc amanti eró | *fı́lio senı́s,*
quı́cum ego bibó | *quı́cum edo et amó,*
régias cópias aúreasque óbtuli.

Vielleicht hängt mit ihm auch das Kolon

– – ∪ ∪ ∪ –

καὶ μὰν ξεναπάτας

in einem päonisch-logaödischen Liede Pindars Ol. 10 ep. 1 zusammen.

Sicher bezieht sich auf dasselbe die Angabe des Grammatikers Diomedes p. 281: pes thymelicus ex longa et tribus brevibus et longa temporum octo, woraus man sieht, dass unser Fuss geradeso wie der Creticus zu den Tanzrhythmen zählte. Fragt man aber, welcher der bekannten Rhythmen unserem pes thymelicus zu Grunde lag, so möchte man in ihm am ehesten einen dimeter creticus catalecticus in unam syllabam erkennen und dem ganzen Vers also folgendes Mass unterlegen:

⏊ ⏑ ⏑⏑̄ ⏊ ⏑ ⏑⏑̄ ⏊ ⏑ ⏑⏑ ⏊ ∧

Die trochäische Messung – ⏑ ⏑⏑̲ ⏑̄ möchte ich am wenigsten empfehlen, da wir mit ihr in Versen, wie

núm non vis me óbviam | íre anime mi

zu verpönten Accentuirungen (vgl. § 78), nämlich zur Betonung einer kurzen paenultima kämen.

476. Um den Bau solcher zusammengesetzter kretisch-trochäischer Cantica bei Plautus zu veranschaulichen, setze ich den Eingang der Schlussscene des Pseudulus her:

SI. *Vóx viri péssumi me éxciet forás.*
séd quid hoc? quómodo? quíd video egó?
PS. *Cúm corona ébrium Pseúdulum tuúm.*
SI. *Líbere hercle hóc quidem. séd vide statúm:*
núm mea grátia pértimescít magis?
cógito, saéviter blánditerne ádloquar.
sed illi hóc me votat vim fácere nunc,
quód fero, sí qua in hoc spés sitast mihí.
PS. *vír malus viró óptumo obviam ít.*
SI. *dí te ament, Pseúdule. fu i ín malam crucém.*
PS. *cur égo adflictor?* SI. *quid tú, malum, ergo in ós mi inructas ébrius?*
PS. *mólliter sústine mé: cave né cadam.*
non vídes me ut madide mádeam?
SI. *quaé istaec audáciast té sic intérdius*
cúm corolla ébrium incédere. PS. *lubét.*
SI. *quíd lubet? pérgin ructáre in os mihí?*
PS. *suávis ructús mihist. síc sine: i modó.*
SI. *credo équidem potesse té scelus*
Mássici móntis ubérrumos quátuor
frúctus ebíbere in una hóra. PS. *híberna, áddito.*

Die betrachteten kretisch-trochäischen Verse endigen sämmtlich katalektisch und waren desshalb am meisten zum Abschluss eines Systems oder

einer grösseren Gruppe von Versen geeignet. In öfterer Wiederholung konnten sie passend nur da gebraucht werden, wo wie in unserem Wechselgesang mit den einzelnen Versen auch der Sinn oder die Rede der einzelnen Personen abschliesst. Es erhält dadurch unser Canticum etwas Abgebrochenes, was trefflich zur Situation und zum bacchischen Taumel des weintrunkenen, mehr lallenden als sprechenden Pseudulus passt. Neben den kretischen und kretisch-trochäischen Versen steht, wie öfter in ähnlichen Scenen, ein durch Verdoppelung der trochäischen Tripodie gebildeter Vers (s. § 334)

–́ ⏑ – ⏑ –́ –́ ⏑ – ⏑ –́

vir malus viro | optumo obviam it

und ausserdem drei jambische Dimeter, von denen zwei (7 und 18) als einleitende Proodika kretischen Versen vorausgeschickt sind, einer (13) in rhythmischer Komik die profluens nausea malt. Nicht so ganz sicher ist die jambische Messung des 11ten Verses, die sich nur durch Hinauswerfen des *me* vor *adflictor* und die von Fleckeisen vorgeschlagene Umstellung von *ebrius inructas* gewinnen liess.

477. Auch von griechischen Komikern, insbesondere von Aristophanes wurden kretische und trochäische Verse, sowohl leicht als schwer gebaute, zu einer Strophe oder einem Canticum verbunden. So gehen in der Parodos der Acharner 4 trochäische Tetrameter als Einleitung dem kretischen Melos voraus; umgekehrt folgen in den Rittern 303—13 = 382—90 auf die aufgeregten Kretiker 2 ruhigere trochäische Tetrameter; und damit das dritte nicht fehle, werden in der Lysistrate kretische Verse von trochäischen Systemen umschlossen. Eine freiere Form hat die Verbindung von Kretikern und Trochäen in der Lysistrate 781—96 (= 805—20)

μῦθον βούλομαι λέξαι τιν᾽ ὑμῖν, ὅν ποτ᾽ ἤκουσ᾽
αὐτὸς ἔτι παῖς ὤν.
οὕτως, ἦν ποτε νέος Μελανίων τις, ὃς
φεύγων γάμον ἀφίκετ᾽ ἐς ἐρημίαν,
κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει·
κᾆτ᾽ ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς
καὶ κύνα τιν᾽ εἶχεν.
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ᾽ ὑπὸ μίσους.
οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
κεῖνος, ἡμεῖς τ᾽ οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.

a. ⊔́ ⊔ –́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑̄
–́ ⏑ ⏑⏑ –́ –

b. ⏗́ ⏗ –́ ⏑ ⏕ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏕ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ ⏕ –́ –

c. –́ ⏑ ⏕ –́ –
–́ ⏑ ⏕ –́ –
–́ ⏑ ⏕ –́ –
–́ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏕ –́ ⏑ ⏕ –́ –

d. ⏗́ ⏗ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒
–́ ⏑ ⏕ –́ ⏑ – –́ ⏑ –

Gleichsam als Präludium ist drei Perikopen (a b d) des Liedes ein Spondeus vorausgeschickt, der den rhythmischen Werth einer fünf- oder sechszeitigen Basis gehabt zu haben scheint. Wir haben diese spondeische Basis schon oben § 359 vor trochäischen Reihen angetroffen und finden sie vor kretischen Füssen auch in einem alten Skolion n. 30

οὐ χρὴ πόλλ' ἔχειν θνητὸν ἄνθρωπον, ἀλλ' ἐρᾷν.

Innerhalb derselben Perikope sind in b die drei Worte durch einen Auftakt verbunden, der vom ersten Vers zum zweiten und vom zweiten zum dritten hinüberleitet; ganz den gleichen Uebergang haben wir in der Lysistr. 1046 = 1192. 1062 = 1208 und vielleicht auch in Pind. Ol. II 3. 5. ep. 4. Ihren Abschluss finden die Perikopen anders im ersten Theil des Liedes als im zweiten; in den beiden ersten Perikopen folgt auf lange Verse als Clausula ein katalektischer Dimeter, in den beiden letzten umgekehrt auf kurze Dimeter ein längerer Schlussvers.

Die Antibacchien.

478. Der kretische Fuss ist nach unserer Darstellung aus dem päonischen durch Zusammenziehung der zwei letzten Kürzen in eine Länge – ⏑ ⏕ entstanden. Durch zwei andere Zusammenziehungen entstehen zwei weitere päonische Füsse:

βακχεῖος ⏑ – – παλιμβάκχειος oder ἀντιβάκχειος – – ⏑

wobei ich es vorerst unentschieden lasse, welche von den beiden Längen die Stelle der ursprünglichen Kürzen vertritt.

Der Name Bacchius weist offenbar auf den Gebrauch dieses Rhythmus in bacchischen Gesängen hin, wobei ich auf die von Athenäus XIV p. 631 bezeugte Ausartung des alten Waffentanzes hinweise: ἡ δὲ καθ' ἡμᾶς πυρρίχη διονυσιακή τις εἶναι δοκεῖ, ἐπιεικεστέρα οὖσα τῆς ἀρχαίας· ἔχουσι γὰρ οἱ ὀρχούμενοι θύρσους ἀντὶ δοράτων, προίενται δ' ἐπ' ἀλλήλους καὶ νάρθηκας, καὶ λαμπάδας φέρουσιν· ὀρχοῦνταί τε τὰ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ τὰ περὶ τοὺς Ἰνδούς, ἔτι δὲ τὰ περὶ τὸν Πενθέα. Uebrigens führten bei einer Schule von Rhythmikern nach Aristides de mus. p. 37 (vgl. Terentian v. 2607, Bassus p. 259, 3. 263, 23. 268, 22, Victorinus III 16, 5. IV 1, 63) auch der Antispast und Choriamb den Namen βακχεῖος, und auf den aufgeregten Rhythmus des Choriamb scheint der Name ganz besonders gut zu passen.

Auch in der Benennung der beiden Füsse ⏑ – – und – – ⏑ stimmten nicht alle Grammatiker überein. Hephästion c. 13 nennt den ersten βακχειακὸν μέτρον und erwähnt den zweiten gar nicht; mit ihm stimmte nach den Scholien zu Aristoph. Pac. 459 (vgl. zu Av. 937) Heliodor überein. Aber Dionysius de compos. verb. c. 17 sagt von den Metrikern seiner Zeit, dass sie den zweiten βακχεῖος, und den ersten ὑποβακχεῖος nannten. Dieser verschiedenen Benennungen gedenkt ausdrücklich der Scholiast des Hephästion p. 134: ὁ βακχεῖος ἐκ βραχείας καὶ δύο μακρῶν, ἐκλήθη δὲ οὕτως, ἐπειδὴ οἱ τῶν διθυραμβοποιῶν πρὸς Διόνυσον ὕμνοι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐκ τούτου τοῦ μέτρου ἦσαν, ὁ καὶ ὑποβάκχειος. Ὄγδοος ὁ παλιμβάκχειος, τούτῳ ἀντικείμενος, ἐκ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, οὕτω κεκλημένος διὰ τὸ ἀντίστροφος εἶναι τῷ βακχείῳ, ὁ καὶ Διονύσιος, καθὰ καὶ αὐτὸς πρὸς τὰ Διονυσιακὰ μέλη πεποίηται· ὁ καὶ προσοδιακὸς καὶ πομπευτικὸς διὰ τὸ ἐν προσοδίοις ὕμνοις οὕτω καλουμένοις καὶ ἐν ταῖς Διονυσιακαῖς πομπαῖς ἐπιτήδειος εἶναι. Von den lateinischen Grammatikern folgten Censorinus 13, 5, Diomedes p. 513, Charisius (s. Rufinus II 26) und Terentianus v. 1410 dem älteren Sprachgebrauch des Dionysius, andere, wie Victorinus II 9, 2. III 16, 4 und Sacerdos II 187. 190 unterscheiden beide Füsse durch die Umschreibung *bacchius a longis incipiens* und *bacchius a brevi incipiens*. Statt ἀντιβάκχειος gebrauchten andere Grammatiker auch die Ausdrücke ὑποβάκχειος (Dionysius u. schol. Heph. l. l.) und παλιμβάκχειος (Plotius p. 499, 7).

479. Dionysius de comp. verb. c. 17 führt als Beispiel eines antibacchiischen, von ihm bacchiisch genannten Metrum den Vers an

σοί, Φοῖβε, Μοῦσαί τε συμβῶμεν.

Ueber einen solchen aus dem Zusammenhang gerissenen Vers vermögen wir nicht mehr mit Zuversicht zu urtheilen. Gewiss ist, dass, wenn nicht alle, so doch die meisten scheinbar antibacchiischen Reihen in der uns erhaltenen Literatur nichts anderes sind als kretische Verse mit vorausgehendem Auftakt; das gilt selbstverständlich von allen kretischen Versen, die mit einer kurzen oder zweifelhaften Sylbe beginnen, wie von Aristoph. Lys. 1206

⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ –, ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ –
⏓ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ –

ἔστι παρ᾽ ἐμοῦ λαβεῖν πυρίδια λεπτὰ μέν,
ὁ δ᾽ ἄρτος ἀπὸ χοίνικος ἰδεῖν μάλα νεανίας.

ebenso von Lys. 476. 786 f., Aesch. Sept. 292, Soph. El. 1419, Oed. R. 649, Pindar Ol. II ep. 1, P. V 9.

480. In der uns erhaltenen Literatur finden wir nur éinen Gesang, in dem wir wenigstens theilweise antibacchiischen Rhythmus vermuthen dürfen, es ist das die zweite olympische Ode Pindars auf Theron, den Beherrscher von Akragas. Ich setze dieselbe mitsammt der metrischen Analyse her, ohne von vorn-

herein aus meinem eigenen Schwanken in der metrischen Zergliederung dieser vereinzelt dastehenden Strophe ein Hehl zu machen:

στρ. Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν᾽ ἥρωα, τίνα δ᾽ ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἤτοι Πίσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα ἔστασεν Ἡρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου·
Θήρωνα δὲ τετραορίας ἕνεκα νικαφόρου
γεγωνητέον, ὄπιν δίκαιον ξένων,
ἔρεισμα Ἀκράγαντος,
εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν.

ἐπῳδ. λοιπῷ γένει· τῶν δὲ πεπραγμένων
ἐν δίκᾳ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ᾽ ἂν
χρόνος ὁ πάντων πατὴρ δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος,
λάθα δὲ πότμῳ σὺν εὐδαίμονι γένοιτ᾽ ἄν·
ἐσλῶν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνάσκει,
παλίγκοτον δαμασθέν.

str. ⏑ | – ⏑ – | – ⏑ – ⏓
⏑ ⏕ | – ⏑ – | – ⏑ ⏕ | – ⏑ ⏕ | – ⏑ ⏓ |
– | – ⏑ – | – ⏑ ⏕ | – ⏑ ⏕ | ⏗ | – ⏑ – | – ⏑ ⏒ |
– ⏑ – | ⏕ ⏑ – |
– | – ⏑ ⏕ | – ⏑ – | ⏕ ⏑ – | – ⏑ ⏓ |
⏑ – | ´ ⏑ ⏕ | – ⏑ ⏕̄ | – ⏑ –
⏑ | – – ⏑ | – ⏓
– – ⏑ | – ⏑ ⏕ | – ⏑ –⏑ | –⏑ ⏑ – |

epod. – | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ – |
– ⏑ –⏑ | ⏗ | ⏕ ⏑ –⏑ | ⏗ | – ⏑ – | ⏓
⏕ ⏑ – | – ⏑ –⏑ | ⏗ | ⏕ ⏑ – | – ⏑ – |
– | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑ ⏕ | – ⏓
– | – ⏑ ⏕ | – ⏑ – | – ⏑ – | –
⏑ | – ⏑ –⏑ | – –

Wie schon gesagt, ist manches in dieser Zergliederung zweifelhaft, selbst die Verstheilung steht nicht überall fest, da man zweifeln kann, ob die Worte ἔρεισμ᾽ Ἀκράγαντος als eigener Vers anzusetzen oder mit dem vorausgehenden Vers zu einer ununterbrochenen Periode zu verbinden sind. Ueber die Grösse der Pausen am Schlusse der einzelnen Verse habe ich in dieser neuen Auflage gar keine Vermuthung mehr gewagt, da ich fürchte, dass man über diesen Punkt nie mehr ins Klare kommen kann, wenn nicht ein glücklicher Zufall ein Pindarisches Melodienbuch uns in die Hände spielen wird. Am meisten wird man im übrigen schwanken, ob man in str. 3. 5., ep. 1. 4. 5 die beginnende Länge als Vortakt einer kretischen Reihe oder als ersten Theil eines Antibacchius fassen soll. Die erste

Messung, für die ich mich schliesslich entschieden habe, empfiehlt sich durch die Stellung der aufgelösten Längen, nöthigt uns aber zur Annahme einer fünfzeitigen Länge im 3ten Vers. Nachdem ich mich aber dort zu dieser kühnen Annahme verstanden hatte, nahm ich zu ihr auch in der Messung der scheinbaren Tripodien im 2ten und 3ten Vers der Epode meine Zuflucht. Eine wesentlich verschiedene Analyse unseres Siegesgesanges hat M. Schmidt, Pindars olymp. Siegesgesänge p. LIII—LXII und Sitzungsber. d. bay. Akad. d. Wiss. 1872 S. 420—32 gegeben, dabei aber rhythmische Freiheiten, wie die Vertheilung einer Sylbe auf zwei Takte angenommen, welche weder in der Theorie der alten Rhythmiker begründet sind noch irgend eine Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Die Bacchien.

481. Der bacchiische Fuss hat, in Sylben ausgedrückt, die Grundform ⏑ – –, aber unter dieser Form können sich verschiedene rhythmische Werthe verbergen. Es kann eine der beiden Längen den Umfang von drei Zeiten haben, und es kann entweder die erste oder die zweite Länge durch Zusammenziehung aus zwei Kürzen entstanden sein. Es sind daher von vornherein folgende drei Messungen möglich:

⏑ ⌞–⌟ – ⏑ ⌞–⌟ –
⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ –
⏑ – ⏖ ⏑ – ⏖

Die Reihen der ersten Art gehören nicht zu den Päonen, sondern zu den synkopirten Jamben; sie sind aber fast die einzigen, welche bei griechischen Dichtern vorkommen; man erkennt sie leicht daran, dass ihre Längen nicht aufgelöst sind und dass mit der zweiten Länge fast regelmässig ein Wort schliesst.

Wir haben zwischen dem päonischen Bacchius und der katalektischen jambischen Dipodie einen Unterschied gemacht, und wer mit Empfindung die scheinbaren Bacchien griechischer Dramatiker liest, wird jenen Unterschied zu würdigen wissen. Gleichwohl haben wir nur mit einigem Vorbehalt der zweiten Sylbe jener scheinbaren Bacchien die Geltung einer μακρὰ τρίσημος zugeschrieben; denn setzen wir auch in Versen, wie

⏑ | – –, ⏑ | – –, ⏑ | – –, ⏑ | – –

$^3/_4$ Takt voraus, so kann doch jenes Zeitmass auf verschiedene Weise erreicht werden, entweder durch Dehnung der 1ten Länge auf 3 Zeiten, oder durch Einlage einer einzeitigen Pause nach der 2ten Länge, oder endlich durch eine $2^1/_2$zeitige Länge und eine $^1/_2$zeitige Pause. Es hängt eben diese Unbestimmtheit damit zusammen, dass die Griechen der klassischen Zeit keine genau normirten Zeitwerthe für die 2 Moren übersteigende Länge hatten; es erklärt sich daraus aber auch, dass einmal, in Aesch. Agam. 1072

ὀτοτοτοῖ, πόποι δᾶ
Ἀπόλλων, Ἀπόλλων

die 1te Länge gegen die Regel aufgelöst ist, und dass ein ander Mal, ebenda 1103

ἄφερτον φίλοισιν δυσίατον, ἀλκὰ
δ' ἑκὰς ἀποστατεῖ.

mit den Bacchien ein Dochmius verbunden ist. Wir werden deshalb auch bei den Schematen bacchiischer Verse uns mit der Wiedergabe der Sylbenquantität begnügen, ohne den rhythmischen Werth im einzelnen durch Zeichen auszudrücken. Uebrigens ist es interessant zu sehen, dass auch die Alten schon in der Theorie eine verschiedene Messung des Bacchius anerkannten; ich finde dieses angedeutet von dem lateinischen Metriker Iuba p. 181, 14 ed. Hense: hemioliam rationem maxime incurrunt paeonici versus et bacchii, ita nobis metra gradientibus, ut paeonicus servetur numerus.

482. Das hauptsächlichste Kolon der 6zeitigen Bacchien bei den Griechen ist der Dimeter

⏑̄ – –, ⏑ – –
τί πάσχεις, τί κάμνεις (Arist. Nub. 708)
ὦ Παιὰν φανείης (Eur. Alc. 92)

Der Trimeter kommt nur selten vor, doch steht er fest in Rhes. 708

⏑ – –, ⏑ – –, ⏑ – –
τίς; ἀλκὴν τίν' αἰνεῖς; Ὀδυσσῆ.

ebenso in Eur. Bacch. 993, Aesch. Agam. 1081, Choeph. 390.

Häufiger ist der aus zwei Dimetern aufgebaute Tetrameter:

⏑ – –, ⏑ – – | ⏑ – –, ⏑ – ⏓
τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ; (Dionys. de comp. 17)
τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής; (Aesch. Prom. 115)

vergl. Aesch. Pers. 105, Choeph. 350, Soph. Phil. 396. 511, Eur. Phoen. 1536, Bacch. 1181, Ion 1446, Arist. Thesm. 1144.

483. Da die öftere Wiederholung einer solchen katalektischen jambischen Dipodie etwas Schleppendes, Eintöniges hat und nur in dem Bestreben der rhythmischen Tonmalerei bei der Schilderung des Ausstreckens (s. Agam. 1110), des Herankommens (s. Prom. 115), des Herbeirufens (s. Thesm. 1144), eine Entschuldigung findet, so haben die griechischen Dichter nur äusserst selten mehr als vier solcher synkopirten Dipodien hintereinander gesetzt. Die wenigen Perioden von grösserem Umfang sind:

⏑ – –, ⏑ – –, ⏑ – –, ⏑ – –, ⏑ – –
πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει θεὸς ξυμφορὰν τᾶσδε κρείσσω (Eur. Hel. 642)

◡ – –, ◡ – –, ◡ – –, ◡ – –, ◡ –

Ἀπόλλων, Ἀπόλλων, ἀγυιᾶτ' Ἀπόλλων ἐμός (Aesch. Ag. 1080)

◡ – –, ◡ – –, ◡ – –, ◡ – – ‖ ◡ – – ◡ –

στενάζω; τί ῥέξω; γελῶμαι πολίταις· | δύσοισθ' ἄπαθον (Aesch. Eum. 819)

Zwei aufeinander folgende Tetrameter erwähnt Hephästion aus den Βασσάραι des Aeschylus:

ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίξειν τιν' ἀρχάν,
φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργοις προπηδήσεταί νιν.

Ein Tetrameter und ein Trimeter folgen sich in Eur. Alc. 213, eine Periode von 9 Füssen steht in Eur. Orest. 1437

προσεῖπεν δ' Ὀρέστας Λάκαιναν κόραν· ὦ Διὸς παῖ,
θὲς ἴχνος πέδῳ δεῦρ' ἀποστᾶσα κλισμοῦ.

Zwar liesse sich hier leicht mit Dindorf ein Wechsel des Rhythmus schaffen, wenn man mit ὦ Διὸς παῖ einen neuen, kretischen Verse begänne; aber dagegen spricht nicht blos die überlieferte Verstheilung, sondern auch das rhythmische Ethos, das bei Schilderung einer herabsteigenden Bewegung weit eher bacchiischen als kretischen Rhythmus erwarten lässt.

Ein bacchiischer Dimeter steht neben reinen jambischen Dipodien in den Sieben des Aeschylus V. 965:

ἴτω γόος. ἴτω δάκρυ.
πρόκεισαι. κατακτάς.

Und wie an dieser Stelle die erste jambische Dipodie ausnahmsweise unter Begünstigung des Personenwechsels auf eine zweifelhafte Sylbe ausgeht, so findet sich auch die gleiche Freiheit am Schlusse eines Bacchius in Soph. Phil. 1180:

ἴωμεν ἴωμεν

und nach den Handschriften in Aesch. Agam. 1072:

Ἄπολλον Ἄπολλον

wo aber Hermann mit Recht die Nominativform Ἀπόλλων hergestellt hat.

484. Die Verse, welche wir bis jetzt betrachteten, haben eigentlich nur die Form von Bacchien, sind in der That katalektische jambische Dipodien, denen wir die Geltung einer βάσις ἑξάσημος zuweisen dürfen. Ihnen stehen in der griechischen Literatur einige wenige bacchiische Verse gegenüber, die wir richtiger als kretische Reihen mit vorausgehendem jambischen Vortakt fassen werden, wie die bereits zergliederten Verse in Pindar Ol. II 2 und 6.

◡ ◡◡ –́ ◡ – –́ ◡ ◡◡ –́ ◡ ◡◡ –́ ◡ –
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήcομεν;
◡ – –́ ◡ ◡◡ –́ ◡ ◡͞◡ –́ ◡ –
γεγωνητέον δ' ὄπιν δίκαιον ξένων.

Der ganz verschiedene Charakter dieser Verse gibt sich darin kund, dass von einer Cäsur nach der 2ten Länge keine Rede ist und die einzelnen Längen, besonders die 1te, oft aufgelöst werden. Bei den Dramatikern ist diese Gattung des Rhythmus nicht gebräuchlich; höchstens liessen sich diejenigen Verse hieher ziehen, welche man gewöhnlich in einen Dochmius und einen kretischen Dimeter zerlegt, wie

◡ ◡͞◡ –́ ◡ – –́ ◡ – –́ ◡ –
κατολολύξατ' ὦ θύματος λευcίμου (Aesch. Agam. 1118)

vergl. Aesch. Prom. 588, Eur. Med. 1251.

Die Füsse dieser Reihen lassen sich auch füglich als vierte Päonen fassen, in denen die letzte Sylbe, als einzige Länge gegenüber drei Kürzen, den Ictus hat ◡ ◡ ◡ –́; auf sie bezieht sich der Musiker Aristides, wenn er de mus. p. 56 M. sagt: γίνεται δὲ ταῦτα καὶ διὰ τοῦ τετάρτου παίωνος καθαροῦ, οὗ πολλάκις ἤτοι τὰς δύο μέcας βραχείας cυνάγοντες εἰς μακρὰν διὰ βακχείου καθαροῦ ποιοῦcι βακχειακόν.

Die Bacchien der römischen Dichter.

485. Ganz anders verhält es sich mit den Bacchien bei den römischen Dichtern. Konnte Hephästion c. 13 mit Recht bezüglich der Griechen sagen: τὸ δὲ βακχειακὸν cπάνιόν ἐcτιν, ὥcτε, εἰ καί πού ποτε ἐμπέcοι, ἐπὶ βραχὺ εὑρίcκεcθαι, so haben die Lateiner hingegen sehr oft und durch ganze Cantica den bacchiischen Rhythmus angewandt. Bei Plautus ist geradezu der Bacchius der Hauptrhythmus der Cantica, während der verwandte Jonicus keinen Eingang in die römische Komödie gefunden hat. Grund dieser Vorliebe für den Bacchius mochte wohl sein Anklang an den Ausgang der beiden Kola des alten volksthümlichen saturnischen Verses sein. Von Bedeutung ist nach dieser Richtung auch der Umstand, dass die bacchiischen Cantica durch den hausbackenen Inhalt und den Mangel rhetorischer Figuren (vergleiche besonders Most. I 2) sich als selbständige Schöpfungen der römischen Dichter, nicht als Uebertragungen griechischer Originale kund geben. So populär war aber das bacchiische Metrum durch den häufigen Gebrauch in der ältern Tragödie und Komödie geworden,

dass auch Varro in den Menippeischen Satiren bacchiische Tetrameter (s. p. 189 und 195 der Ausgabe von Riese) dichtete.

486. Erheblicher ist der Unterschied der griechischen und römischen Dramatiker bezüglich des Baues der Verse. War bei den Griechen Wortschluss nach jedem Bacchius Regel, so kannte Plautus so wenig ein solches Gesetz, dass er nicht selten jenen Einschnitt bei allen Füssen des Tetrameters vernachlässigte, wie in Most. 86

argumentaque in pectus multum institivi,

und Personenwechsel lieber nach der ersten, als nach der 2ten Länge eintreten liess, wie in Pseud. 250 ff.

PS. occedamus hac obviam. BA. Iuppiter te
perdat quisquis es. PS. te volo. BA. at vos ego ambos.
vorte hac te, puer. PS. non licet conloqui te?

Wurde ferner bei den griechischen Dramatikern keine der beiden Längen aufgelöst, so erlaubte sich hingegen Plautus ganz unbedenklich die Auflösung jeder der beiden Längen, wie in Most. 91

novarum aedium esse arbitror similem ego hominem,

und löste sogar beide Längen zugleich auf, wie in Most. 316

ita me ibi male convivi sermonisque taesumst.

vergl. Trin. 240, Bacch. 662, Aul. II 1, 13, Merc. 337, Ter. And. 637. Endlich haben die Lateiner nicht blos die beginnende Kürze unseres Fusses als eine syll. anc. behandelt, sondern auch statt des einsylbigen einen zweisylbigen Auftakt sich erlaubt, wie in

maledictis malefactis amatorem ulciscar. (Cas. II 1, 10)

vgl. Cas. II 1, 3, Merc. 335, Pers. 500, Pseud. 593.

O. Seyffert, de bacchiacorum versuum usu Plautino p. 10 will einen aus zwei Kürzen bestehenden Auftakt nicht gelten lassen, wenn die erste Kürze den Schluss eines mehrsylbigen Wortes bildet. Er billigt daher im Pseud. 593

lubet scire quid hic venerit cum machaera

die Umstellung Ritschls *hic quid*, und stellt im Poen. I 2, 31 den überlieferten Vers

soror cogita amabo item nos perhiberi

also um:

item amabo, soror, cogita nos perhiberi,

wohl beides mit Recht. Im Verse des Rudens I 5, 23

sed haec pauperes res sunt inopesque puellae

will Seyffert die beiden 1ten Sylben von *puellae* coalesciren lassen; ansprechender ist Fleckeisens Besserung:

sed haec pauperes sunt, inopes res, puellae.

487. Sind so die Bacchien bei den lateinischen Dramatikern wesentlich anders als bei den griechischen gebaut, so fragt es sich, ob sie noch in derselben Weise gemessen und betont werden können. Den rhythmischen Werth ⏑ ⊔ – dürfen wir jedenfalls den lateinischen Bacchien nicht beilegen; dagegen spricht namentlich die nicht seltene Auflösung der ersten Länge. Aber geradezu als dreizeitige Länge galt ja auch schwerlich den Griechen die zweite Sylbe des Fusses, so dass sich immerhin der Umfang des lateinischen Bacchius dem der griechischen katalektischen Dipodie nähern konnte. Müssen wir so schon Anstand nehmen einen tief greifenden Unterschied zwischen dem griechischen und lateinischen Bacchius in Bezug auf die Zeitgrösse anzunehmen, so werden wir uns noch schwerer entschliessen eine verschiedene Betonung der beiden Füsse zu billigen, zumal der Scholiast des Hephästion p. 197 von einem zweiten Päon spricht, aus dem der Bacchius durch Zusammenziehung der beiden letzten Kürzen entstanden sei: ὁ δεύτερος παίων πάλιν τὰς τελευταίας συνελὼν ποιεῖ τὸν βακχεῖον.

In meinen metrischen Bemerkungen zu den Cantica des Plautus (Sitzb. d. b. Ak. v. J. 1871, S. 71) hatte ich mich für die Betonung ⏑ – – entschieden, hauptsächlich weil so am einfachsten der Uebergang aus dem bacchiischen Rhythmus in den kretischen erklärt werden kann an Stellen, wie Men. 572

molestoque multum atque uti quique sunt
optumi maxumi morem habent hunc.
⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ – ⏑́ ⏑ –
–́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ – –

Aber man kann an solchen Stellen auch mit der Annahme der continuatio numeri auskommen. Auf der anderen Seite aber scheint es äusserst bedenklich zu sein, bei den römischen Dramatikern wesentlich verschiedene Betonungsverhältnisse als bei den griechischen anzunehmen in einem Rhythmus, dessen Ethos bei den Römern ganz das gleiche wie bei den Griechen war. Denn auch Plautus drückt mit dem bacchiischen Rhythmus die schlaffe Hingabe, das gemächliche Vorwärtsgehen, die flehende Bitte aus, wie in

age í tu secúndum, sequór subsequór te (Amph. 551)
nunc húc meas fortúnas eo quéstum ad vicínum (Cas. II 1, 13)
redi ét respice ád nos, tamétsi occupátus (Pseud. 244)

Sodann brächte die Betonung der zweiten Länge die schlimmste Kakophonie bei den Füssen hervor, deren Auftakt aus zwei Sylben besteht, wie

maledictis malefactis amatorem ulciscar.

Endlich spricht doch auch für die stärkere Betonung der ersten Länge der natürliche Accent in Versen, wie

o bóne vir salvéto, et tú bona libérta (Pers. 789)
homo mé miseriór nullus ést aeque, opínor (Merc. 335).

Bezüglich der prosodischen Eigenthümlichkeiten der lateinischen Bacchien ist noch zu bemerken, dass sowohl wenn die erste als wenn die zweite Länge aufgelöst wird, ein einsylbiges Wort vor einem Vocal unelidirt bleiben kann, wie in

quid cúm ea negóti tibíst? st! peccávi (Cas. III 5, 38)
quia ílle hinc abést quem ego amó praeter ómnes (Amph. 640)

vergl. Bacch. 1123, Aul. II 1, 15. Selbst in der Anakrusis findet sich jene sonst auf die Arsis beschränkte Freiheit in Men. 576, Most. 870, Pseud. 244, 1331, Truc. II 7, 3, Rud. 193, Aul. II 1, 14.

Die bacchiischen Verse.

488. Das gebräuchlichste Metrum im bacchiischen Rhythmus war der akatalektische Tetrameter:

◡ –́ – ◡ –́ – ◡ –́ – ◡ –́ –
quemnám te esse dícam, qui tárda in senécta (Ennius)

Nach der Analogie der übrigen Tetrameter sollte man erwarten, dass auch der bacchiische aus zwei gleichen Gliedern zusammengesetzt sei und demnach nach dem zweiten Fuss eine Cäsur habe. Aber diese Cäsur ist von Plautus so wenig eingehalten worden, dass der zweite Fuss fast ebenso oft mit dem dritten zusammenhängt, als durch Wortschluss von ihm geschieden ist. Auch ist, was am meisten gegen die Zerlegung des Verses in zwei gleiche Kola zu sprechen scheint, einige Mal die schliessende Länge des zweiten Fusses aufgelöst, nämlich in Amph. 570

perdát. quid malí sum, ere, tua éx re proméritus?

ebenso in Pers. 815 u. Bacch. 1126. Nichts desto weniger findet sich an anderen Stellen, was auffällig ist, von W. Müller, Plaut. Pros. 619 aber mit Unrecht bestritten wird, mit der Cäsur die Freiheit des Versschlusses verbunden, wie

o bóne vir salvéto, et tú bona libérta (Pers. 789)
vosmét iam vidétis, ut órnata incédo (Truc. II 5, 10)

vergl. Pseud. 256. 1253. 1272, Capt. 505, Cas. III 5, 60, Poen. I 2, 33.

489. Neben dem akatalektischen Tetrameter war auch der katalektische in Gebrauch:

◡ –́ – ◡ –́ – ◡ –́ – ◡ –́
sed mémet morór quom hoc agó seciús (Cist. IV 2, 24).

Nach Analogie des kretischen Tetrameters sowie des jambischen Trimeters und trochäischen Tetrameters muss die vorletzte Sylbe des Verses eine reine Kürze sein; daher hat mit Recht Fleckeisen den Vers im Amph. 581:

pestís te tenét. nam cur ístuc dicis

für corrupt angesehen und durch Einschiebung von *mi* vor *dicis* zu einem vollständigen Tetrameter ergänzt. Ueberhaupt erregen einzelne katalektische Tetrameter mitten unter akatalektischen, wenn mit ihnen nicht die Rede schliesst, wie in Cas. II 5, 27, in hohem Grad den Verdacht der Verderbtheit. Zu einem Distichon ist in den Menächmen V 6 ein akatalektischer Tetrameter mit einem katalektischen verbunden:

spectámen bonó servo id ést, qui rem herílem
procúrat vidét collocát cogitát[que],
ut ábsente eró rem sui erí diligénter
tutétur, quam si ípse adsit, aút rectiús.
tergúm quam gulám, crura quám ventrem opórtet
potióra esse, quoí cor modéste sitúmst.

Der katalektische bacchiische Tetrameter spielt unter dem Namen Mutakarib eine grosse Rolle in der persischen Poesie, indem er das κατὰ cτίχον wiederholte Metrum des Heldenepos Schahname ist.

490. Hexameter sind im bacchiischen Rhythmus nicht anzuzweifeln, da sie sogar κατὰ cτίχον im Eingang der 2. Scene des 2. Actes des Amphitruo v. 633—41 wiederholt sind. Denn die von Fleckeisen dort angenommenen Hexameter empfehlen sich durch die Concinnität des Versbaues und theilweise auch durch die Verstheilung der Ueberlieferung weit mehr als die von A. Spengel, Plautus S. 121, vorgeschlagene bunte Mischung von Tetrametern und Dimetern. Einzeln stehende bacchiische Hexameter hat Ritschl im Persa 496 u. 500 angenommen, wo Müller, Plaut. Pros. S. 405 u. 419, mit gewaltsamen Mitteln Anapäste herzustellen sucht; zu diesen zweien gesellt sich noch ein dritter im Poen. I 2, 47

iam nón me donári cadó vini véteris
decét? dic darí. nil respóndes? lingua húic excidít, ut ego opínor,

wo freilich die Handschriften *decet* vor *donari* haben, aber die von Ritschl vorgeschlagene Umstellung vor den Trochäen Müllers, Pl. Pros. 74, den Vorzug verdient.

Ein katalektischer Hexameter oder ein Tetrameter mit angehängtem katalektischen Dimeter findet sich in Bacch. 1136:

iam illís decidít, non vidés ut palántes, | *solaé liberaé*
grasséntur? quin aétate crédo esse mútas.

491. Der Trimeter ist im bacchiischen Rhythmus ebenso selten wie im kretischen, doch lassen sich aus Plautus einige Fälle nachweisen, wo der Trimeter, der akatalektische wie katalektische, durch den Abschluss des Gedankens gesichert ist, wie:

quod dés devorát numquam abúndat (Truc. II 7, 18)
sollícitos patrónos habént,
datúm denegánt quod datúmst (Men. 579 f.)

vergl. Most. 332. 344, Pseud. 262. 1258. 1316, Amph. II 2, 17, Trin. 261—3, Cas. II 1, 16, Bacch. 625.

492. Besser fügt sich in die allmählich zur fast ausschliesslichen Herrschaft gelangte gerade Gliederung der Dimeter als Hälfte des Tetrameters. Der akatalektische Dimeter wird als Proodus und als Epodus verwandt, wie in Pseud. 1250:

magnum hóc vitium vínost:
pedés captat prímum, luctátor dolósust.

vergl. Trin. 241, Aul. II 1, 7. 22, Amph. 648, Men. 582, Most. 127, Poen. I 2, 38.

Häufigere Anwendung fand der katalektische Dimeter, der äusserlich dem Dochmius gleicht, von ihm aber, wenigstens nach unserer Annahme, durch die Betonung unterschieden ist. In der Regel sind zwei Dimeter zu einem Vers verbunden, wie

perge út coeperás. | *hoc léno tibí* (Pers. 809)
bonís sit bonís, | *malís sit malis* (Bacch. 660)

vergl. Pseud. 1267, Cas. II 1, 8, Capt. 503 Br., Epid. II 1, 3, Pers. 811 f. Auch einzelne katalektische Dimeter sind überliefert in Poen. I 2, 35

olént, salsa súnt tangere út non velís.
itém nos sumus.

Men. 972

recórdetur íd:	(dim. bacch. cat.)
qui níhili sunt quid ís preti	(dim. iamb. acat.)
détur ab suís eris,	(dim. troch. cat.)
ignávis improbís viris,	(dim. iamb. acat.)
cómpedes, vérbera,	(dim. cret. acat.)
moláe, lassitúdo, famés, frigus dúrum	(tetr. bacch. acat.).

Auch im Griechischen finden sich scheinbare Dochmien, welche den katalektischen bacchiischen Dimetern der römischen Dichter entsprechen. So spricht z. B. in Eur. Hippolytus 1384 die Umgebung dafür, dass der Vers

ἰώ μοι, τί φῶ;

nicht ⏑ – ⏑́ ⏑ – sondern ⏑ ⌞́ – ⏑ ⌞́ gemessen und betont werde.

493. Im päonischen Rhythmus liebten die Griechen, wie wir oben sahen, grosse, acht- bis zwölffüssige Perioden. Von dieser Bildung hat sich auch noch bei den Lateinern ein Rest erhalten, indem einige Mal zwei Tetrameter durch Wortgemeinsamkeit verbunden sind (συνῆπται τῇ λέξει). Solche Stellen sind:

Plaut. Men. 571

ut hóc utimúr maxumé more móro
moléstoque múltum, atque utí quique súnt op-
tumí maxumí morem habént hunc.

Plaut. Phoen. I 2, 36

eiús seminís mulierés sunt insúlsae ad-
modum átque invenústae sine múnditia et súmptu.

Varro Sat. Menippeae p. 195 R.

quemnám te esse dícam,
ferá qui maní corporís fervidás fon-
tium áperis lacús sanguinís teque víta
levás ferreo énse?

ferner Plaut. Men. 759, Pseud. 1330, Poen. I 2, 12, Rud. I 3, 17, Cas. IV 4, 10; man vergleiche auch die oben § 483 angeführten 7—9 füssigen Perioden von Scheinbacchien bei griechischen Dichtern.

Man könnte an den meisten der angeführten Stellen zur Ansicht gelangen, dass der Rhythmus sich nicht über den Versschluss fortsetze, sondern von einem katalektischen bacchiischen Tetrameter zu einem kretischen Verse übergeführt werde. Auch ist gegen eine solche Annahme nichts einzuwenden, wenn mit dem zweiten Vers ein neuer Satz beginnt und ein energischerer Ton angeschlagen wird, wie in Most. 880

solús nunc eo ádvorsum ero éx plurumís.
hóc die crástini, quóm erus resciverit,
mále castigábit eos búbulis éxuviis.

vergl. Capt. 234, Curc. I 2, 19, Men. 574, Rud. 329. Aber an den oben angeführten Stellen, wo der zweite Vers ohne jede Aenderung des Ethos den angefangenen Satz fortführt, bliebe ein solcher Umschlag des Rhythmus unerklärt.

Zu den Belegen für die Fortsetzung des bacchiischen Rhythmus über den Schluss des Verses hinaus gehören auch noch diejenigen Verse, in

denen zwei eng zusammenhängende Wörter auf zwei Verse vertheilt sind, wie Pseud. 1334

verúm sultis ádplaudere átque adprobáre hunc
gregem ét fabulam, ín crastinúm vos vocábo.

vergl. Aul. II 1, 2, Rud. I 5, 12.

Bacchiisch-jambische Verse.

494. Wir haben oben gesehen, dass kretische Reihen gern mit einem trochäischen Kolon abschliessen. Der Bacchius berührt sich mit dem Jambus, wie der Creticus mit dem Trochäus, und man erwartet daher auch in bacchiischen Liedern jambische Schlusskola. Wenn dieselben aber weit seltener sind, und sich aus griechischen Dichtern nur das eine Beispiel

κλύεις, ὦ πρὸς Αἰδοῦς, | cὲ τὰν ἐν ἄντροις (Arist. Thesm. 1019)

anführen lässt, so hat dieses seinen Grund darin, dass der Bacchius selbst mit seinen zwei schliessenden Längen sich vortrefflich zum Abschluss des Rhythmus eignet. Doch folgt einige Mal bei Plautus auf bacchiische Tetrameter als Clausula ein jambischer katalektischer Dimeter, der so frei gebaut ist, dass er auch als anapästischer Dimeter gelten kann, wie in Pseud. 1272

illós accubántis, potántis, amántis
cum scórtis relíqui et meúm scortum ibídem
cordi átque animo suo opsequéntis.

Bacch. 1139

ne bálant quidém, quom a pecú cetero ábsunt:
stultae átque malae vidéntur.
revértamur íntro, sorór. ilico ámbae
manéte. hae oves volúnt nos.

vergl. Amph. II 1, 24, Capt. 784, Men. 762. 774, Most. 90. 98. 102, Rud. I 5, 7. 31, Truc. II 7, 15, Ter. And. 485.

Ein akatalektischer jambischer Dimeter steht im Rud. 919 als Clausula nach Bacchien, um den Uebergang zu Trochäen zu vermitteln:

paupértatem erí qui et meám servitútem
tolerárem opera haud parcús mea.
nímis homo nihilíst qui piger est, nímisque id genus odi égo male.

Auf der anderen Seite geht mehrere Mal ein jambischer Dimeter, ein katalektischer wie akatalektischer, als Proodus bacchiischen Versen voraus, wie in Men. 583

qui aut foénore aut periúriis
habént rem parátam: mens ést in queréllis.

Cas. IV 4, 14

nunc pól demum ego sum líber,
meúm corculúm, melculúm, verculum. heús tu
ma1ó, si sapis, cavébis.
meást haec. sció sed meús fructus príor est.

495. An den vorbezeichneten Stellen hat das jambische Kolon, das den Bacchien vorausgeht oder ihnen nachfolgt, eine selbständige Stellung. Es wird aber auch eine katalektische jambische Tripodie mit einem vorausgehenden bacchiischen Dimeter zu einem Verse verbunden:

⏒ ´– – ⏒ ´– – | ⏒ ´– ⏒ – – oder ⏒ ´– – ⏑ ´– | ´– ⏑ – ⏑ ´– –

occíssissumús sum omniúm qui vivunt (Cas. III 5)

vergl. Cas. III 5, 31. 32. 35. 41. 46. 52 f. 57, Most. 313. 314. 790 —2. 796. 798, Capt. IV 2, 9, Curc. 116, Cist. I 1, 11. 37.

Auch mit einem Tetrameter findet sich unsere Clausula verbunden in Bacch. 1120

quis sónitu ac tumúltu tantó nominát me atque púltat aedes?

Da aber die nächsten Verse lauten

ego átque hic. quid hóc est negóti? nam, amábo,
quis hás huc oves adégit?

so ist vielleicht auch die vorausgehende Periode durch Einfügung von *hasce* vor *pultat* in einen bacchiischen Tetrameter mit nachfolgendem jambischen Dimeter umzuwandeln.

Bacchiische Cantica.

496. Die bacchiischen Cantica sind sehr zahlreich bei Plautus und finden sich auch in den Resten der altlateinischen Tragödie, wie in Ennius Thyestes fr. 8 u. Hectoris lustr. fr. 4. Ihre Stelle haben die Bacchien ebenso gut in den Monodien wie in den Wechselgesängen; im Gegensatz zu den muntern, energievollen Kretikern dienen sie meist dem Ausdruck der eindringlichen Bitte, der bekümmerten Klage und der ruhigen Betrachtung. Nicht leicht aber geht der bacchiische Rhythmus durch ein ganzes Canticum fort; häufig schlagen die Bacchien bei Veränderung der Stimmung in Kretiker um, noch häufiger stehen neben bacchiischen jambische oder anapästische Verse; oft auch sind umgekehrt in Cantica mit anapästischem oder kretischem Grundton

einzelne bacchiische Tetrameter eingelegt, um durch den Rhythmus die selbstgefällige Grosssprecherei (Pseud. 581), die resignirte Verzweifelung (Rud. 204) oder das Hinreichen einer Sache (Pers. 497) zu malen.

497. Um an einem einzelnen Beispiel Ton und Form der bacchiischen Cantica zu zeigen, wähle ich die 2. Scene des 4. Actes der Menächmen aus:

Ut hóc utimúr maximé more móro	bacch. tetr. acat.
moléstoque múltum atque utí quique súnt op-	bacch. tetr. acat.
tumí maxumí morem habént hunc. ‖	bacch. trim. acat.
cluéntis sibi ómnes volúnt esse múltos;	bacch. tetr. acat.
boníne an malí sint, id haúd quaeritánt. ‖	bacch. tetr. cat.
rés magis quaéritur quám cluentúm fides, \| *cúiusmodi clúeat.* ‖	cret. hex. cat.
si ést pauper átque haud malús, nequam habétur.	bacch. tetr. acat.
sin díves malúst, is cluéns frugi habetur. ‖	bacch. tetr. acat.
quí neque legés neque aequóm bonum usquám colunt,	cret. tetr. acat.
sollícitos patrónos habént. ‖	bacch. trim. cat.
datúm denegánt, quod datúmst,	bacch. trim. cat.
lítium plení, rapaces,	troch. dim. acat.
virí fraudulénti,	bacch. dim. acat.
qui aut faénore aut periúriis	iamb. dim. acat.
habént rem parátam. ‖	bacch. dim. acat.
iurís ubi dicitúr dies, simúl patronis dícitur;	iamb. tetr. acat.
aut ád populum aut ín iure aut ád iudicém rest.	bacch. tetr. acat.
sícut me hodie nímis sollicitum clúens quidam habuit néque quod volui	troch. tetr. acat.
ágere aut quicum vólui licitumst, íta me attinuit, íta detinuit.	troch. tetr. acat.

In schönem Einklang mit dem Wechsel der Simmung steht die verschiedene Grösse der Verse: anfangs bei ruhiger Betrachtung ellenlange Perioden, dann beim Uebergang zu gereizten Schimpfreden kurz abgebrochene Verse, am Schluss vor dem Uebergang zu stichischen Tetrametern wieder längere Metra. Nicht minder hübsch malt sich der Unterschied des lässigen und energischen Tones im Wechsel der kretischen und trochäischen Verse auf der einen und der bacchiischen Verse auf der anderen Seite.

Sechstes Kapitel.

Der dochmische Rhythmus.

Die Formen des Dochmius.

498. Kein Rhythmus der Griechen zeigt so mannigfache Formen und ist in Bezug auf seine Analyse und Betonung so vielen Schwierigkeiten unterworfen wie der dochmische. Um zuerst mit der äusseren Form zu beginnen, so hat Seidler in seinem berühmten Buche, de versibus dochmiacis tragicorum graecorum, 32 Schemata aufgestellt, von denen aber viele äusserst selten oder gar nicht vorkommen. In der That hat der Dochmius nur zwei Grundformen, nämlich

1) ⏑ ⏕ – ⏑ –

μέγα βροτοῖcι φέγ|γοc Ἀcκλήπιον (Arist. Plut. 640)

2) –⏑ ⏑ – ⏑ –

μήποτ᾽ ἐμὸν κατ᾽ αἰ|ῶνα λίποι θεῶν (Aesch. Sept. 219).

Es liegt nahe, die beiden Hauptformen des Dochmius auf die éine Grundform

⏒ ⏖ – ⏑ –

zurückzuführen. Diese Analyse scheint sich um so mehr zu empfehlen, als sich einige Mal die Formen

–⏑ ⏑ – ⏑ – und ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –
–⏑ ⏑ – ⏑ – und ⏒ – – ⏑ –

in Strophe und Antistrophe entsprechen, wie in Arist. Vesp. 730 = 744

μηδ᾽ ἀτενὴc ἄγαν | ἀτεραμὼν ἀνήρ.
τότ᾽ ἐπεμαίνετ᾽· ἔ|γνωκε γὰρ ἀρτίωc.

und ähnlich in Aesch. Suppl. 322 = 403, Sept. 220 = 228, 346 = 357, 564 = 627, Prom. 577 = 596, Soph. Oed. R. 657 = 686, Aias 881 = 927, Phil. 394 = 510, Eur. Orest. 145 = 157, Hippol. 817 = 836, Bacch. 1036 = 1040, Aristoph. Av. 1189 = 1264, Pind. Ol. I 92. Wenn ich nichts destoweniger von jener Herleitung auszugehen Bedenken trug, so leitete mich dabei hauptsächlich der Umstand, dass die Form des Dochmius –⏑ ⏑ – ⏑ – so ausserordentlich häufig vorkommt und so oft die vorherrschende Form in einem ganzen System ist, dass man sie eher für einen ursprünglichen als einen abgeleiteten Rhythmus halten möchte. Sodann findet sich aber auch dieselbe geradezu mit zweifellos logaödischen Versen verbunden, wie in Aeschylus 222 und Suppl. 351. 680. Wenn aber auch der Rhythmus –⏑ ⏑ – ⏑ – ein ursprünglicher ist und sich erst später mit dem eigentlichen Dochmius ⏑ ⏖ – ⏑ – berührt hat, so ist doch so viel klar, dass beide Formen eng zusammen gehören und in éine Kategorie gestellt werden müssen.

499. Aus den zwei Grundformen entstehen durch die in diesem Rhythmus besonders häufigen Auflösungen der Längen folgende neue Formen:

3) ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ –
ἔδραμε κροκοβαφήϲ (Aesch. Agam. 1121)

4) ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
ϲύ τ᾽ ὦ Διογενέϲ (Aesch. Sept. 127)

5) –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –
ῥεῖ πολὺϲ ὅδε λεώϲ (Aesch. Sept. 80)

6) –⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ oder –⏑ ⏑ – ⏑⏑ ⏓
τὸν καταρατότατον (Soph. Oed. R. 1345)

7) ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ oder ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏓
ὂν Ἔρεβοϲ ἐτέκετο (Arist. Av. 1194)

8) –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ oder –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏓
οὔ ποτε καταλύϲιμον (Soph. El. 1247).

R. Enger hat im Philol. XII 457—471 den Satz aufgestellt, dass die zweite Länge des Dochmius nur unter der Bedingung in zwei Kürzen aufgelöst werden dürfe, dass eine Auflösung auch der ersten stattfinde. Lässt sich dieser Satz auch nicht ohne kühne Emendationsversuche durchführen, so beruht er doch auf einer richtigen Erkenntniss der ausgesprochensten Neigung der griechischen Dichter.

Bemerkenswerth ist überdiess, dass die Auflösung der letzten Länge sich nicht blos da findet, wo äussere Anzeichen einer engen Verbindung des einen Dochmius mit dem folgenden Dochmius vorliegen, wie in Herc. fur. 1211

δρόμον ἐπὶ φόνιον ἀνόϲιον ἐξάγει

sondern auch wenn mit dem Dochmius ein Wort und zugleich der Satz schliesst, wie in den Vögeln 427 ff.

ΧΟ. πότερα μαινόμενοϲ;
ЄΠ. ἄφατον ὡϲ φρόνιμοϲ.
ΧΟ. ἔνι ϲοφόν τι φρενί;
ЄΠ. πυκνότατον κίναδοϲ.

Vergl. Arist. Av. 1194, Aesch. Sept. 204, Soph. Ant. 1319, Eur. Herc. f. 1192, Orest. 150, Phoen. 114, Iph. Taur. 872. Eine gleiche Freiheit der Auflösung am Schlusse des Verses findet sich nur noch bei den Päonen, worüber ich oben § 459 gehandelt habe.

500. Es kann aber ferner an die Stelle der ersten Kürze in der ersten Grundform auch eine Länge gesetzt werden, indem dieselbe, wie jede Anakrusis, als syll. anc. behandelt wird. Daraus ergeben sich zwei neue Formen:

9) ⏒ – – ⏑ –
ἐν γᾷ τᾷδε φεῦ (Aesch. Eum. 781)

10) ⏑̄ – ⏑⏑ ⏑ –

λεπτοῦ δόνακος ὦ (Eur. Orest. 146)

Die erste dieser beiden Formen ist durch eine nicht unerhebliche Anzahl von Beispielen (s. Seidler, de vers. dochm. p. 18) vertreten, für die zweite aber können nur ganz wenige Belege, nämlich Soph. Phil. 1092, Eur. Orest. 146 = 159, Med. 1252, Bacch. 982 erbracht werden. Die erste Form steht in der Regel in dem ersten Glied eines dochmischen Verses, wie Bacch. 1035

εὐάζω ξένα | μέλεσι βαρβάροις,

findet sich aber auch im zweiten Kolon, wie im Ion 797

αἰθέρα πόρσω γαί|ας Ἑλλανίας,

ebenso in Troad. 242, Or. 322, Av. 1195.

501. Da aber auch die vorletzte Kürze des Dochmius von den Dichtern als syll. anc. behandelt wird, so ergeben sich folgende neue Formen:

11) ⏑ ⏑⏑̄ – ⏑̄ –

μετοικεῖ σκότῳ | θανὼν ὁ τλάμων (Eur. Hipp. 837)

12) –⏑ ⏑ – ⏑̄ –

κῦμα περὶ πτόλιν | δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν (Aesch. Sept. 114)

Dazu kommen noch einige andere Formen, indem sich die letztgenannte Freiheit mit den bereits oben behandelten verbindet, nämlich

13) ⏑̄ – – ⏑̄ –

ὤμοι ἐμῶν δεινῶν | λουτρῶν καὶ κρηνῶν (Eur. Hel. 676)

14) ⏑̄ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑̄ –

ἐμὲ δὲ πατρίδος ἄπο | κακόποτμον ἀραίαν (Eur. Hec. 624)

15) ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑̄ ⏑⏑

δι' ἐμὲ κατεδήσατο | δύσγαμον αἰσχύναν (Eur. Hel. 687)

Vergl. Herc. fur. 745. 758. 886, Hipp. 1272.

502. Von den verschiedenen Formen sollte man die mit beginnender syll. anc. am meisten als Vorderglied einer mehrgliederigen dochmischen Periode, und die mit vorletzter doppelzeitiger Sylbe am ehesten als Schlussglied einer Periode erwarten. In der That finden sich auch die Formen 11—15 weitaus am häufigsten am Schlusse des Satzes und Verses, wie in Aesch. Choeph. 935, Eur. Ion 679:

ἔμολε μὲν δίκα | Πριαμίδαις χρόνῳ | βαρύδικος ποινά.
ὅταν ἐμὰ τύραν|νος εὐπαιδίαν | πόσιν ἔχοντ' εἰδῇ.

Von der Regel aber weichen Sophokles und besonders Euripides, der überhaupt weitaus am meisten von den Dramatikern diese

Form des Dochmius liebt, in so fern ab, als sie mehrere Dochmien mit vorletzter Länge auf einander folgen lassen, wie in Andr. 844

τίνι μόρῳ θνήςκεις; | τίνι πότμῳ κεῖcαι; | πρὸc τίνοc ἀνθρώπων;

ebenso in Aias 844, Hec. 1060 f., Andr. 844. Aber diese Fälle sind noch weniger auffällig, da doch jedesmal mit dem Dochmius ein Wort schliesst, die einzelnen Dochmien also auch als einzelne Verse statt als Glieder eines zusammengesetzten Verses betrachtet werden können. Nun kommen aber bei Euripides auch Dochmien vor, mit denen kein Wort schliesst und in denen nichtsdestoweniger die vorletzte Sylbe lang ist, wie Phoen. 176

Cελαναία χρυ|cεόκυκλον φέγγοc

ferner Hippol. 1272, Bacch. 1006, Ion 797. Die einzige Stelle der Art im Aeschylus, Sept. 155, ist von Hermann glücklich und einfach emendirt.

Unwahrscheinlich ist es, dass sich die Dichter im Dochmius statt der syll. anc. an vorletzter Stelle auch zwei Kürzen zu setzen erlaubt haben. Zwar kommen sonder Zweifel Kola von der Form ⏑ ⏑͞⏑ –⏑ ⏑ – in Verbindung mit reinen Dochmien vor, so bei Aeschylus in den Schutzflehenden v. 349 = 361

ἴδε με τὰν ἱκέτιν | φυγάδα περίδρομον.
cὺ δὲ παρ' ὀψιγόνου | μάθε γεραιόφρων.

ferner in Aesch. Pers. 892 f. = 903 f., Soph. Aias 605 = 619, Arist. Av. 435. 904, Pind. P. 6, 3, aber die Beispiele, wo diese Form mit der Form des reinen Dochmius correspondirt, wie Med. 1259 sind mit Recht angezweifelt.

Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass der Dochmius je die Form

⏑⏑ ⏑͞⏑ – ⏑ –

hatte. In den meisten Stellen, die dafür beigebracht werden können, lässt sich, wie schon Seidler de vers. dochm. p. 106 bemerkt hat, durch Annahme der Synizese die ungewöhnliche Form beseitigen oder doch entschuldigen, so in den Fällen, wo der erste Vocal ein ι oder υ ist, wie in Bacch. 928, Sept. 123, Ant. 1345:

περὶ cὰ Βάκχι' ὄρ|για ματρόc τε cᾶc.
διάδετοι δέ τοι | γενύων ἱππείων.
λέχρια τάδ' ἐν χεροῖν, | τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι.

Aber schon an letzter Stelle verdient vor dieser Annahme die Verbesserung von Brunck τάν χεροῖν den Vorzug, und noch entschiedener müssen wir in Soph. Aias 358, Hippol. 584. 821. 868, Eur. El. 1152. 1151, Herc. fur. 878, Hel. 634 den einfachen Verbesserungsvorschlägen von Seidler und Hermann beitreten. Um so weniger kann ich Goldmann, de dochmiorum usu Sophocleo p. 12, beistimmen, der auf dem Wege der Interpolation zwei solche ungewöhnliche Dochmien in dem Oed. Col. 1447 u. 1462 herstellen will.

503. Der gewöhnliche Dochmius hat das Aussehen einer katalektischen Reihe, in der die Thesis des letzten Fusses fehlt. Neben dieser katalektischen Form existirt aber auch eine, freilich nur äusserst selten vorkommende, akatalektische ‿‿ ‿ _ ‿ _ ‿, die sich einige Mal am Schlusse eines dochmischen Systemes findet, wie in Aesch. Eum. 175, Suppl. 636

ὑπό τε γᾶν φυγὼν | οὔποτ' ἐλευθεροῦται.

τὸν ἀρότοις θερί|ζοντα βροτοὺς ἐν ἄλλοις.

ferner in Aesch. Suppl. 351. 396. 631. 645. 680, Sept. 701. 708, Soph. Aias 355 = 361, Pind. Ol. I ep. 8. Damit zu vergleichen sind solche Perioden, deren dochmische Vorderglieder geradezu durch eine logaödische Clausula abgeschlossen werden, wie in Aesch. Sept. 230, Suppl. 352, Agam. 1411. 1448; vgl. Arist. Thesm. 1041. 1054.

504. Den dochmischen Charakter tragen endlich alle diejenigen Kola, die, um einen unrhythmischen Ausdruck zu gebrauchen, mit einem Antispast beginnen, nämlich

‿ _ _‿ ‿ _ ‿ _

ἐγώ σοι παραβάλλομαι (Eur. Iph. Taur. 1094)

‿ _ _ ‿ _ ‿ _ ‿

βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν (Aesch. Pers. 575)

‿ _ _ ‿ _ ‿ _ ‿ _ ‿ _ ‿

ἰὼ γαῖα μαῖα μωμένα μ' ἰάλλει (Aesch. Choeph. 45)

‿ _ _‿ ‿ _ ‿ _ ‿ _

τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις (Soph. Oed. R. 1205)

‿ _ _‿ ‿ _ ‿ _ ‿

τὸ πᾶν ἀμφιλαφὴς ταραχθείς (Aesch. Choeph. 331)

Von diesen Versen hat der erste bei Aristides de mus. p. 39 geradezu den Namen δόχμιος.

505. Was die prosodischen Eigenthümlichkeiten des Dochmius anbelangt, so gilt auch für den Dochmius, wenn seine erste Länge aufgelöst wird, das Gesetz 'vocalis ante vocalem corripitur'. Die Kürzung findet sich sowohl wenn der Vers mit einem 4. Päon, als wenn er mit einem Daktylus anhebt, wie in

μόνοι ἔτ' ἐμμένον|τες ὀρθῷ νόμῳ (Soph. Aias 349)

φαίνεται ἔνθ' ἔλη|ξεν αὐτοῦ μένειν (Soph. Oed. R. 686)

ebenso in Soph. Aias 413, Ant. 1265. 1288, Aesch. Sept. 86. 89. 135, Agam. 1125, Eum. 143. 255, Eur. Hec. 690, Hel. 676, Andr. 856, Orest. 1353. 1357. Ob auch bei Auflösung der zweiten und

letzten Länge eine gleiche Freiheit gestattet war, ist minder sicher, da dafür kaum zwei Stellen beigebracht werden können, nämlich Soph. Oed. R. 662 u. 1350

Ἄλιον ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅτι πύματον,
ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου | ἔρρυτο κατέσωσεν,

die beide Brambach in seinen Sophokleischen Gesängen S. 7 u. 13 anders, wenngleich schwerlich richtiger, scandirt hat.

Die Messung des Dochmius.

506. Nachdem wir die Formen des Dochmius aufgezählt, kommt es nun darauf an, seine rhythmische Geltung und seine Icten auszumitteln. Ehe wir uns aber zur Entscheidung dieser verwickelten Frage wenden, müssen wir zuvor auf zwei Punkte aufmerksam machen, die dabei von wesentlicher Bedeutung sind.

Vorerst bemerke man, dass sämmtliche Formen des echten Dochmius nicht blos neben einander in dochmischen Strophen vorkommen, sondern sich auch gegenseitig einander entsprechen. Damit also niemand daran denke, in Versen von der Form ⏑ – – – – oder ⏖ ⏑ – – – der vorletzten Sylbe den Werth einer μακρὰ τρίσημος zu geben, genügt die Beobachtung, dass sich die Dochmien

⏑ – – – – oder ⏑ – – ⏑ –
⏖ ⏑ – – – oder ⏖ ⏑ – ⏑ –

in Strophe und Antistrophe einigemal gegenüber stehen, wie in Eur. Bacch. 977 ∾ 999

ἴτε θοαὶ Λύσσας | κύνες, ἴτ' εἰς ὄρος.
ὃς ἀδίκῳ γνώμᾳ | παρανόμῳ τ' ὀργᾷ.

Soph. Oed. Col. 1556 ∾ 1566

εἰ θέμις ἐστί μοι | τὰν ἀφανῆ θεόν.
ὦ χθόνιαι θεαὶ | σῶμά τ' ἀνικάτου.

Vergl. Aesch. Sept. 698 ∾ 705, Soph. El. 853 ∾ 864, Ant. 1319 ∾ 1341, Eur. Heracl. 83 ∾ 104, Hippol. 369 ∾ 676. 571 ∾ 577. 818 ∾ 837, Orest. 320 ∾ 335. 1248 ∾ 1265, Bacch. 977 ∾ 999. 986 ∾ 1006.

Ebenso mahnt vor einer verschiedenen Betonung der Dochmien ⏑ – – ⏑ – und ⏖ ⏑ – ⏑ – die freilich nur seltene Responsion beider Formen, über die ich schon oben § 498 A. gehandelt habe. Endlich wird auch die Annahme einer Synkope oder einer

dreizeitigen Messung der ersten Länge dadurch erschwert, dass sich oft Dochmien von der Form

⏑ ⏑⏑ – ⏑ – und ⏑ – – ⏑ –

gegenüberstehen, wie in Soph. Aias 349 ∾ 356

. φίλοι ναυβάται | μόνοι ἐμῶν φίλων.
γένος ναΐας | ἀρωγὸν τέχνας.

507. Die alten Metriker geben über den rhythmischen Werth des Dochmius nur sehr ungenügende Auskunft. Das Scholion zu den Sieben des Aeschylus v. 113 u. 128 (vergl. Etym. M. p. 285) bezeichnet ihn kurzweg als einen ῥυθμὸς ὀκτάσημος, und lehnt eine weitere Zergliederung mit den Worten ab: βαίνονται γὰρ οἱ ῥυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται. Der Scholiast ging also von der Grundform aus, und gab dabei jeder Kürze den Werth éiner, und jeder Länge den zweier einfachen Zeiten. Dass damit der wirkliche Zeitwerth des Dochmius gegeben sei, möchte ich so fest, wie man gewöhnlich thut, nicht glauben, da auch sonst diese scheinbar alten Bezeichnungen auf nichts anders als eine blosse Sylbenzählung hinauslaufen. Der Glyconeus z. B. heisst bei Aristides de mus. p. 36 ein ποὺς σύνθετος δωδεκάσημος, und doch ist es nicht zweifelhaft, dass dessen Daktylus als ποὺς ἄλογος nicht ganz den Umfang von 4 Zeiten hatte.

Während so der Scholiast des Aeschylus auf eine Zergliederung des Dochmius und eine Einreihung desselben unter die Hauptrhythmen nicht eingeht, bezeichnet ihn der Scholiast des Aristophanes zu den Vögeln v. 936. 1188. 1262, vielleicht auf Grund der Lehre des Heliodor, als ein κῶλον παιωνικόν. Eine ähnliche Auffassung treffen wir bei Aristides de mus. p. 39 und Quintilian IX 4, 97, von denen der erste den Dochmius in einen Jambus und Päon ⏑ – | – ⏑ – zerlegt, der zweite schwankt, ob er dieser Analyse beitreten oder die Zerlegung in einen Bacchius und Jambus ⏑ – – | ⏑ – vorziehen solle; vergl. Rufinus in Rhet. lat. p. 575 ed. Halm.

Von diesen in der Hauptsache verständigen Analysen unterscheidet sich eine andere, die aus der Neigung, alle rhythmischen Reihen auf Syzygien zurückzuführen, entstanden ist, und die in unserem Dochmius einen Monometer antispasticus hypercatalectus findet; vertreten ist dieselbe durch die Metriker Victorinus II 7, 7, Plotius p. 538, Hephaestion c. 10; vergleiche auch schol. Heph. p. 185, schol. Arist. Av. 407, Et. M. p. 285.

Die Hauptstellen über die Analyse des Dochmius bei den Alten sind Quintilian IX 4, 97: (inter paeanas) est et dochmius, qui fit ex bacchio et iambo vel ex iambo et cretico, Aristides de mus. p. 39: μιγνυμένων τῶν γενῶν τούτων (sc. ἰαμβικοῦ δακτυλικοῦ παιωνικοῦ) εἴδη ῥυθμῶν γίνεται πλείονα, δύο μὲν δοχμιακά, ὧν τὸ μὲν συντίθεται ἐξ ἰάμβου καὶ παιῶνος διαγυίου, τὸ δὲ δεύτερον ἐκ ἰάμβου καὶ δακτύλου καὶ παιῶνος, und Schol. Heph. p. 185: ἰστέον γὰρ, ὅτι τὸ δοχμιακὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάστου καὶ συλλαβῆς, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τὸ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες ὀνομάζουσι διὰ τὴν τοιαύτην αἰτίαν. Οἱ προειρημένοι ῥυθμοί, ἴαμβος, παιών, ἐπίτριτος ὀρθοὶ καλοῦνται· ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται, καθὸ ἕκαστος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται. ἡ γὰρ μονάς ἐστι πρὸς δυάδα ἡ δυὰς πρὸς τριάδα, ἡ τριὰς πρὸς τετράδα· ἐν δὲ τῷ δοχμίῳ τριάς ἐστι πρὸς πεντάδα καὶ δυὰς ἡ πλεονεκτοῦσα. Εὑρίσκεται οὖν ἡ διαίρεσις τριὰς πρὸς πεντάδα οὐκέτι ὀρθή· οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο ὀρθὸς καλεῖσθαι, ἐπεὶ μείζονι ἢ μονάδι πλεονεκτεῖται. Ἐκλήθη τοίνυν δόχμιος. Danach zerlegten die Rhythmiker im Gegensatz zu den Metrikern den Dochmius in eine τριάς und πεντάς $\smile \overset{3}{-} \mid - \overset{5}{\smile} -$, wobei sie wohl den einen Theil die Stelle der Thesis und den andern die der Arsis vertreten liessen.

Bereits im Allg. Theil § 85 habe ich die Vermuthung ausgesprochen, dass vielleicht von anderen Rhythmikern unser Dochmius als eine ῥυθμὸς ἐν τριπλασίῳ λόγῳ gefasst wurde, indem sie die 2 Kürzen desselben zu den 3 Längen in das Verhältniss von 2 : 6 brachten.

Die Zeugnisse der Alten sind zusammengestellt und besprochen von W. Kühne, de dochmio quid tradiderint veteres. Halis 1863.

508. Bei so unbestimmten und schwankenden Angaben der Alten sehen wir uns doppelt auf unsere eigene Erwägung angewiesen. Da lässt sich nun eins mit voller Gewissheit behaupten, dass der Hauptictus des Dochmius auf der zweiten und nicht auf der ersten Länge ruht:

⏑ ⏕ –́ ⏑ –

Denn nur so erklärt es sich, wenn so oft die erste, so selten die zweite Länge aufgelöst wird, und nur so lässt sich die Gleichstellung der beiden Rhythmen ⏑ – –́ ⏑ – und –⏑ ⏑ –́ ⏑ – einfach deuten. Auch stimmen zu dieser Betonung gut die Andeutungen, welche uns der Rhetor Dionysius de comp. verb. c. 11 von der Melodie der dochmischen Parodos des Orestes gibt. Wir lassen also die 3 ersten Kürzen oder den beginnenden Jambus die Stelle der Thesis oder der Anakrusis vertreten, nicht die erste Sylbe allein, wie H. Schmidt will, wenn er dochmische Reihen folgendermassen misst.

⏑ ⁝ – – ⏑ | – ⏑ ‖ – – ⏑ | – ∧ ‖

Gegenüber dem Hauptictus scheinen die Nebenicten ganz zurück-

getreten zu sein, so dass sie sogar in den verschiedenen Formen des Dochmius verschieden fallen konnten:

–̣⏑ ⏑ –̈ ⏑ –̣ ⏑̇⏑ ⏑ –̈ ⏑ –̣ ⏑ –̣ –̈ ⏑ –̣ ⏑ ⏑̇⏑ –̈ ⏑ –̣

Auf solche Weise erscheint uns der Dochmius als ein einziger rhythmischer Fuss, der wohl eine gewisse Verwandtschaft mit dem Jambus und Päon hat, aber doch als ein eigener Rhythmus für sich zu betrachen ist. Will man ihn aber doch auf eines der herrschenden Taktgeschlechter zurückführen, so wird man ihn entweder in Füsse des diplasischen Rhythmus ⏑ – | – ⏑ | –, oder in einen vollständigen und einen unvollständigen vierten Päon zerlegen. Für den relativen Vorzug der letzteren Annahme kann man die syll. anc. an erster und vorletzter Stelle ⏒ – – | ⏒ –, und die Analogie der bacchiischen Dimeter bei Plautus (s. § 492) anführen. Zieht man die erstere Analyse vor, so kann man wieder einen doppelten Weg der Erklärung gehen: entweder nimmt man einen theilweisen Taktwechsel an und lässt auf einen jambischen Auftakt eine katalektische trochäische Dipodie folgen, oder man geht von dem Trihrachys aus und misst ⏑̇⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑̇ ⏑̄⏑ | –̣ ⏑ | –

Wie die Nebenicten des Dochmius, namentlich im Falle der Auflösung der ersten Länge, zu vertheilen sind, ob man ⏑ ⏑̇ ⏑ –̈ ⏑ –̣ oder ⏑̇ ⏑ ⏑ –̈ ⏑ –̣ ansetzen soll, darüber wage ich mich nicht mit Zuversicht auszusprechen. Beachtung aber verdient der Umstand, dass in Dochmien mit beginnendem Päon oft die erste Sylbe den Wortaccent hat, wie in Eur. Hipp. 871

τίνα θροεῖς αὐδάν; | τίνα βοᾷς λόγον;

Umsomehr werden wir in Dochmien mit beginnendem Daktylus der ersten Länge –̣⏑ ⏑ –̈ ⏑ –, nicht der ersten Kürze – ⏑̇ ⏑ –̈ ⏑ – den Nebenictus zu geben berechtigt sein.

Die Vertheilung der Icten des Dochmius hatte am meisten Bedeutung für diejenigen Stellen, wo mit dem Vortrag der Dochmien eine orchestische Bewegung verbunden war. Ich denke mir dieselbe so, dass der Tänzer bei der zweiten Kürze oder ersten Länge den linken Fuss leicht vorsetzte, bei der folgenden Länge das rechte Bein nachzog und neben dem linken stampfend niedersetzte, bei der folgenden Kürze sodann den rechten Fuss hob, um ihn bei der Schlusslänge nach vorn niederzusetzen. H. Buchholtz, Tanzkunst des Euripides S. 154 scheint zu gehäufte Bewegungen zu verlangen, wenn er den Dochmius folgendermassen getreten sein lässt: 'Der linke Fuss trete leicht bei der ersten Kürze und der rechte stark bei der ersten Länge nach vorn; der rechte wiederum stark neben die Stelle oder eben dahin, wo er eben stand, der linke leicht hinter den rechten und der rechte rechts stark neben den linken'.

Noch einfacher war die orchestische Bewegung, wenn die Form des Dochmius die Betonung auf der ersten Sylbe zuliess

–̣⏑ ⏑ –̣ ⏑ –̣ ⏑̇⏑ ⏑ –̣ ⏑ –̣

Wir werden dieselbe unten für die Parodos des Orestes zu erweisen suchen.

509. Was sodann den Zeitumfang des Dochmius anbelangt, so muss ich da wieder auf dasjenige zurückkommen, was ich oben über die Kretiker und Bacchien bemerkt habe. Beide Füsse

sind nach der Sylbenmessung fünfzeitig, beide aber nähern sich bei gemessenem Vortrag der sechszeitigen Dipodie, indem entweder durch Dehnung oder durch Pause die letzte Länge des Creticus und die erste Länge des Bacchius den Werth einer syllaba longa longior annimmt. Ebenso wechselt auch je nach dem Tempo und dem Charakter (ἀγωγή) des Liedes der Zeitwerth des Dochmius. Bei langsamem Tempo kann die zweite oder die letzte Länge über den Umfang einer einfachen Länge hinaus anwachsen, so dass, wenn in einer dochmischen Periode die Auflösung der Längen durchweg vermieden ist, man den betreffenden Längen geradezu den Werth von 3 Zeiten geben kann:

⏕ ⏑ | – ⏑ | ⏗ | ⏕ ⏑ | – ⏑ | ⏗ | oder ⏕ ⏑ | – ⏑ | – ∧ | ⏕ ⏑ | – ⏑ | – ∧ |
⏑ ⁝ ⏗ | – ⏑ | – ⏑ | ⏗ | – ⏑ | – | oder ⏑ ⏖ | – ⏑ | – ⏑ | ⏗ | – ⏑ | – ∧ |

Da aber in der Regel die Dochmien in raschestem Tempo vorgetragen wurden, und in keinem Rhythmus häufiger die Längen sich aufgelöst finden, so bleibt als Norm für den Dochmius die achtzeitige Messung

⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏕ ⏑ – ⏑ –

Westphal, Metrik II² 854, und Brambach, Metr. Studien zu Sophokles S. 64, nehmen an, dass der Dochmius, weil er eine katalektische Reihe ist, im Vortrag durch Pause oder Dehnung zu einem vollständigen Kolon ergänzt werden müsse. Müsste er dieses, so würde ich allerdings die Ergänzung Brambachs ⏑ – | – ⏑ | – ∧ der Westphals ⏑ – – | ⏑ – ⊼ vorziehen; aber dass überhaupt jeder katalektische Fuss im Vortrag vervollständigt werden müsse, ist eine Voraussetzung neuerer Rhythmiker, die gewiss keine Stelle in der Theorie der alten Rhythmiker hatte. Dass speciell in dem Dochmius eine solche Ausfüllung nicht als durchgängige Regel aufgestellt werden darf, ersieht man aus dochmischen Versen von der Form

πόϲιν ἐμὸν ἐμὸν ἔχο|μεν ἔχομεν, ὃν ἔμενον (Hel. 650)
παρὰ δ' ὀλίγον ἀπέφυ|γεϲ ὄλεθρον ἀνόϲιον (Iph. Taur. 871)

Denn da in diesen Versen die letzte Länge aufgelöst ist, so kann von einer μακρὰ τρίϲημοϲ keine Rede sein; aber auch die Annahme einer Pause am Schlusse des ersten Dochmius ist unstatthaft, da dann die Sylben desselben Wortes gewaltsam auseinandergerissen würden.

Wenn man allen Formen des Dochmius die rhythmische Geltung einer vollständigen Tripodie geben wollte, so müsste man für den Fall, dass die Schlusslänge in 2 Kürzen aufgelöst ist, jeder der beiden stellvertretenden

Kürzen den Zeitwerth von $1\frac{1}{2}$ Moren geben. Diese Consequenz hat neuerdings Vogelmann, über Taktgleichheit mit besonderer Berücksichtigung des Dochmius, ausdrücklich gezogen. Aber die oben § 126 verzeichneten Fälle, wo ganz ausnahmsweise einmal eine μακρὰ τρίσημος sich in 2 Kürzen aufgelöst findet, lassen sich doch mit dem Dochmius nicht zusammenstellen, in dem sich die Auflösung so ausserordentlich häufig findet. Uebrigens zeigt das Sachverhältniss auch hier wiederum, dass die Lehre von der drei- und mehrzeitigen Länge im Alterthum nicht förmlich ausgebildet war und dass man in der klassischen Zeit nur im allgemeinen sich des grösseren Umfangs einiger langen Sylben bewusst war, die grössere oder geringere Dehnung aber von dem Charakter (ἀγωγή) des Rhythmus und Liedes abhängig machte.

Nur theilweise Aehnlichkeit mit dem Dochmius haben in Bezug auf Betonung und Zeitdauer die oben § 492 besprochenen dimetri bacchiaci catal. des Plautus. Beiden gemeinsam ist, dass sie dimetri paeonici catalectici sind; das Unterscheidende liegt in der verschiedenen Betonung:

⏑ ∸ ⏗ ⏑ ∸ dochmius.
⏑ ⏗ ∸ ⏑ ⏗ dim. bacch. catal.

Die dochmischen Verse und Systeme.

510. Das Hauptmerkmal der rhythmischen Rede besteht darin, dass regelmässig in bestimmten Zwischenräumen die Hebung wiederkehrt. Von einer solchen Wiederkehr kann bei einem einzelnen Dochmius kaum die Rede sein, da derselbe nur éinen hervorragenden Ictus hat. Der Charakter der rhythmischen Rede tritt desshalb in dochmischen Gesängen erst dann deutlich hervor, wenn mehrere Dochmien aufeinander folgen. In der That finden sich auch nur äusserst selten vereinzelte Dochmien, in der Regel folgen mehrere auf einander und verbinden sich zur Gemeinschaft eines Verses oder eines Systems, indem am Schlusse der einzelnen Glieder Hiatus und syll. anc. ausgeschlossen und nicht einmal Wortschluss regelmässig beobachtet ist. Die Verbindung mehrerer Dochmien zu einem Vers oder einer Periode tritt nur desshalb weniger klar hervor, weil der letzte Dochmius nicht wie bei den anapästischen trochäischen logaödischen Versen katalektisch zu schliessen pflegt. Oefters indess ist doch die Abrundung einer dochmischen Periode auf andere Weise, nämlich durch die Form des ersten und letzten Kolon gekennzeichnet, indem der schliessende Dochmius ohne Auflösung, manchmal sogar mit retardirender syll. anc. an vorletzter Stelle ruhig verläuft, während der beginnende energisch mit 3 Kürzen anhebt, wie in Aristoph. Plut. 639 f.

ἀναβοάcομαι | τὸν εὔπαιδα καὶ
μέγα βροτοῖcι φέγ|γοc Ἀcκλήπιον.

Eur. Orest. 1490 f.

ἔμολε δ' ἁ τάλαιν' | Ἑρμιόνα δόμουc
ἐπὶ φόνῳ χαμαι|πετεῖ ματρόc, ἅ | νιν ἔτεκεν τλάμων.

Auch in der Textesüberlieferung ist die Zusammenfassung mehrerer Dochmien zu einem Verse ausgedrückt. Denn während in den lyrischen Partien die Handschriften sonst die einzelnen Kola gesondert abzusetzen pflegen, verbinden sie in den dochmischen Strophen in der Regel 2 zu einer Zeile. Auf diese Schreibweise bezieht sich auch die Erwähnung des penthemimericum dochmiacum Aeschyleum bei Plotius p. 538. Aber auf der anderen Seite ist doch zu beachten, dass in dochmischen Strophen oft auch nach dem ersten Dochmius eines dochmischen Verses die Freiheiten des Versschlusses sich zugelassen finden, wenn sie an der Interpunction eine Entschuldigung haben, wie in Antig. 1321

ἄγετέ μ' ὅτι τάχοc, | ἄγετέ μ' ἐκποδών

vergl. Aesch. Eum. 145. 149, Prometh. 575, Sept. 98, Agam. 1125, Soph. Aias 394, Eur. Orest. 1537, Soph. Antig. 1319. An der letzten Stelle kann jedoch leicht durch Wiederholung von cέ der Hiatus entfernt werden, und ebenso lässt sich in Oed. R. 657 und Phoen. 1544, wo die beiden Glieder des dochmischen Dimeters durch keine Sinnpause getrennt sind, durch Einfügung von cε und τε

cὺν ἀφανεῖ λόγῳ | c' ἄτιμον βαλεῖν
πολιὸν αἰθέροc | τ' ἀφανὲc εἴδωλον

der Schwierigkeit abhelfen, wenn man nicht an der ersten Stelle mit Elmsley schreiben will ἐν ἀφανεῖ λόγων ἄτιμον βαλεῖν.

511. Am gewöhnlichsten wurden, wenn mehrere Dochmien auf einander folgten, je zwei, mitunter auch drei zu einem Verse verbunden. Dimeter (δόχμια διπλᾶ) sind besonders angezeigt, wenn den Dochmien jambische Trimeter beigemischt sind. Meistens bilden mehrere Dimeter oder Trimeter zusammen ein System in der Art, dass nur am Schlusse des letzten Verses sich die Freiheiten des Versschlusses zugelassen finden. Manchmal und namentlich bei Euripides sind aber auch vier, fünf und mehrere Dochmien unmittelbar zu einem System verbunden, ohne dass einzelne Füsse zu kleineren Untergruppen zusammentreten. Das letztere ist überall da anzunehmen, wo wohl je 2 Dochmien in eine Zeile zusammengeschrieben sind, aber weder regelmässig mit der Zeile ein Wort schliesst noch durchgängig die Auflösung der Schlusslänge vermieden ist. Beispiele der zweiten Art habe ich in der vorausgehenden Anmerkung gegeben, bezüglich der ersten verweise ich auf Aesch. Sept. 203. 698. 706, Eur. Med. 1258. 1259, Orest. 162, Herc. fur. 1042.

512. Zur leichteren Veranschaulichung des Gesagten lasse ich einige dochmische Systeme folgen:

Aristoph. Av. 1188—1195 = 1262—8:

Πόλεμος αἴρεται, | πόλεμος οὐ φατός
πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς· | ἀλλὰ φύλαττε πᾶς
ἀέρα περινέφελον, | ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο,
μή σε λάθῃ θεῶν | τις ταύτῃ περῶν·

Ἀποκεκλῄκαμεν | διογενεῖς θεούς,
μηκέτι τὴν ἐμὴν | διαπερᾶν πόλιν,
μηδέ τιν' ἱερόθυτον | ἀνὰ δάπεδον ἂν ἔτι
τῇδε βροτῶν θεοῖ|σι πέμπειν καπνόν.

Die in den metrischen Scholien beschriebene Anordnung dieses dochmischen Strophenpaares verdient keine Beachtung, schon desshalb nicht, weil sie nicht die gleiche ist in Strophe und Antistrophe. Die Vereinigung je zweier Dochmien zu einem Vers ist deutlich in dem Schlusse der Antistrophe gegeben. Indessen haben die einzelnen Verse nur die Bedeutung von Gliedern eines σύστημα ἐξ ὁμοίων, was man daraus ersieht, dass nirgends ein Hiatus zugelassen und im 3ten Vers sogar die schliessende Länge aufgelöst ist. Gewiss hatte auch der entsprechende Vers der Antistrophe die gleiche Form, wesshalb die fehlende Sylbe durch die Schreibung ἀνὰ δάπεδον ἂν ἔτι oder ἀνὰ τὸ δάπεδον ἔτι zu ergänzen ist.

Euripid. Med. 1258—60 = 1268—70:

Ἀλλά νιν, ὦ φάος | διογενές, κάτειρ-
γε κατάπαυσον ἔξ|ελ' οἴκων τάλαι-
ναν φονίαν τ' Ἐρι|νὺν ὑπ' ἀλαστόρων.

Χαλεπὰ γὰρ βροτοῖς | ὁμογενῆ μιά-
σματ' ἐπὶ γαῖαν αὐ|τοφόνταις ξυνῳ-
δὰ θεόθεν πίτνοντ' | ἐπὶ δόμοις ἄχη.

In diesem Chorlied sind nur äusserlich je zwei Dochmien in eine Zeile zusammengeschrieben, in der That bildet das Ganze ein System von 6 Dochmien, das weiter keine Unterabtheilungen zeigt. Denn mag man eine Zerlegung in Dimeter oder Trimeter versuchen, auf keine Weise wird man Reihen bekommen, welche die erste Erforderniss eines Verses haben, nämlich den Ausgang auf eine τελεία λέξις. Wie hier 3 Dimeter oder richtiger 6 einzelne Dochmien durch Wortgemeinsamkeit eng verbunden sind (συνῆπται), so zwei Dimeter in Sept. 203. 698. 706, Orest. 162, und 5 Dochmien in Herc. fur. 1042.

Aesch. Suppl. 392—6 = 402—6:

Μή τί ποτ' οὖν γενοί|μαν ὑποχείριος | κράτεσιν ἀρσένων·
ὕπαστρον δέ τοι | μῆχαρ ὁρίζομαι | γάμου δύσφρονος
φυγᾷ· ξύμμαχον | δ' ἑλόμενος δίκαν | κρῖνε σέβας τὸ πρὸς θεῶν.

Ἀμφοτέροις ὁμαί|μων τάδ᾽ ἐπισκοπεῖ | Ζεὺς ἑτερορρεπής,
νέμων εἰκότως | ἄδικα μὲν κακοῖς, | ὅσια δ᾽ ἐννόμοις.
τί τῶνδ᾽ ἐξ ἴσου | ῥεπομένων μεταλ|γεῖς τὸ δίκαιον ἔρξαι;

Die Ueberlieferung theilt das Lied in drei Dimeter und einen Trimeter, aber die Uebereinstimmung des Satzbaues in Strophe und Antistrophe zeigt deutlich an, dass die ersten drei Dochmien zusammen einen Vers bilden. Darauf weist auch die Form des 4ten Dochmius ⏑ – – ⏑ –, die nach vorausgegangenen Dochmien von dem Schema –⏑ ⏑ – ⏑ – trefflich zum Beginne einer neuen Reihe sich eignet. Uebrigens wurden diese Dochmien, ihrem Inhalt entsprechend, mit langsamem Tempo vorgetragen; wesshalb die schliessende Länge der einzelnen Dochmien, die hier sicher über das Mass einer gewöhnlichen Länge angehalten wurde, nirgends aufgelöst ist, und die Strophe mit einer in dochmischen Perioden so seltenen thetischen Schlussfigur schliesst.

Soph. Oed. R. 1340 ff.

ἀπάγετ᾽, ἐκτόπιον | ὅτι τάχιστά με,
ἀπάγετ᾽, ὦ φίλοι, | τὸν ὄλεθρον μέγαν,
τὸν καταρατότατον | ἔτι τε καὶ θεοῖς | ἐχθρότατον βροτοῖς.

Wie hier auf dochmische Dimeter zum Abschluss ein Trimeter folgt, was sich auch so deuten lässt, dass den Dimetern ein einzelner Dochmius als Clausula beigefügt ist, so sind auch sonst dochmische Dimeter mit Trimetern verbunden in Eur. Med. 1275, Hippol. 571, Hec. 689, Bacch. 978. 998, Iph. Taur. 870, Orest. 148, Hel. 627. 666, Arist. Ach. 358. 385.

Die Verbindung der Dochmien mit verwandten Rhythmen.

513. In den grösseren lyrischen Compositionen der Griechen geht selten ein und derselbe Rhythmus von Anfang bis zu Ende durch; eine solche Composition schien den Griechen zu einfach und eintönig zu sein. Sie verbanden daher in der Regel die Kola des Grundrhythmus einer Strophe mit andern verwandten Reihen. So gehen nun auch die Dochmien mannigfache Verbindungen mit homogenen Rhythmen ein, die nicht blos eigene Verse neben den dochmischen bilden, sondern auch mit Dochmien sich eng zu einem Vers oder einer Periode verbinden. Es sind aber die Dochmien vermöge ihrer Elemente nahe verwandt mit den Päonen und Jamben; auch auf die Logaöden führt die 2te Hauptform des Dochmius hinüber.

514. Dochmisch-kretische Verse. Der Creticus bildet das zweite Element des Dochmius ⏑ – | ⏗ ⏑ –, und es konnte sich somit leicht an den schliessenden Creticus des dochmischen Verses

ein zweiter Creticus anschliessen. Daraus ergeben sich die Versformen:

⏑ – ⏒́ ⏑ – ⏒́ ⏑ –

ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαὴς (Eur. Med. 1251)

⏑ ⏖ ⏒́ ⏑ – ⏒́ ⏑ –

τί δέ με δεῖ καλύπτειν πέπλοις (Eur. Andr. 834)

⏑ ⏖ ⏒́ ⏑̄ –, ⏒́ ⏑ –

ἀναχορεύσωμεν Βάκχιον (Eur. Bacch. 1153 f.)

Mehrmals steht ein solcher einzelner Creticus mitten unter Dochmien und geht als παρατέλευτον dem Schlussdochmius voraus, wie in anapästischen Systemen ein Monometer das κῶλον παρατέλευτον zu dem schliessenden Paroimiacus bildet; so in Eur. Phoen. 345

ἐγὼ δ᾽ οὔτε σοι | πυρὸς ἀνῆψα φῶς | νόμιμον ἐν γάμοις, |
ὡς πρέπει | ματέρα μακαρίᾳ.

ähnlich in Aesch. Prometh. 575. 584, Agam. 1408, Soph. Aias 889, El. 1254, Eur. Med. 1280, Phoen. 345, Herc. fur. 745, Orest. 179, Hippol. 673. 831.

Auch ein Choriamb nimmt statt eines Creticus eine ähnliche Stellung im Rhesus 699 ein:

διά τε τάξεων | καὶ φυλάκων ἕδρας
Θεσσαλὸς ἢ
παραλίαν Λοκρῶν | νεμόμενος πόλιν.

Noch häufiger steht ein kretischer Dimeter mitten unter Dochmien, wie in Aesch. Sept. 214

– ⏑ – – ⏑ – | –⏑ ⏑ – ⏑ –

δὴ τότ᾽ ἤρθην φόβῳ πρὸς μακάρων λιτάς.

Im Prometheus 577 f. hat Aeschylus eine kretisch-dochmische Periode in der Art gebaut, dass er 5 mittlere Kretiker auf beiden Seiten von einem Dochmius umschlossen sein liess:

τί ποτέ μ᾽, ὦ Κρόνιε παῖ, τί ποτε
ταῖσδ᾽ ἐνέζευξας εὑρὼν ἁμαρτοῦσαν ἐν
πημοσύναις ἑή.

Vergleiche die ähnlich gebauten Verse in Soph. El. 853 = 864 und in Eur. Alc. 393 = 406.

515. Dochmisch-trochäische Verse. Der Creticus war ursprünglich nichts anders als eine katalektische trochäische Dipodie. Dieses Sachverhältniss zeigt sich auch in dochmischen Strophen darin, dass dem Dochmius ebenso gut wie ein Creticus

auch eine katalektische trochäische Tripodie und Tetrapodie vertreten kann:

_ ᴗ _ ᴗ _ ᴗ ᴗᴗ _ ῡ _

πῶς ἔχει λόγου μετάδος, ὦ φίλα (Orest. 153)
οἷον οἷον ἄλγος ἔπαθον, φίλαι (Ion 799)

ᴗᴗ ᴗ _ ᴗ _ ᴗ _ ᴗ _ _ ᴗ _

προςαγορεύομεν βροτοὶ τυχόντες καλῶς (Choeph. 951)

Vergl. Eur. Ion 799, Phoen. 1287, Orest. 1361, Rhes. 136.

Auch auf andere Weise wurden trochäische Reihen und Dochmien verbunden; so lässt Euripides in der Alcestis 393 f. eine mittlere trochäische Reihe von einem Dochmius eingeleitet und geschlossen werden:

ἰώ μοι τύχας·
μαῖα δὴ κάτω βέβακεν, οὐκέτ᾽ ἔστιν, ὦ
πάτερ ὑφ᾽ ἁλίῳ.

und lässt Sophokles im Aias V. 418 f. auf 2 trochäische Tripodien einen Dochmius folgen

ὦ Σκαμάνδριοι
γείτονες ῥοαί,
εὔφρονες Ἀργείοις.

Eine Verbindung des Creticus mit dem Dochmius oder der katalektischen trochäischen Tripodie mit dem Creticus kann man finden in dem namentlich von Euripides häufig gebrauchten Verse

_ ᴗ ᴗᴗ ᴗ ᴗᴗ _ ᴗ _

παρθένια δὲ σᾶς ματέρος
σπάργαν᾽ ἀμφίβολά σοι τάδ᾽ ἐξ-
ῆψα κερκίδος ἐμᾶς πλάνους (Eur. Ion 1489—91).

Vgl. Soph. Oed. Col. 1451, Eur. Hipp. 366 f. 1277, Herc. fur. 897. 910. 912. 915. 921. 1203.

Eine ähnliche doppelte Auffassung lässt auch der Vers zu

_ ᴗ _ _ ᴗ _ | ᴗ _ _ ᴗ _ oder _ ᴗ _ | _ ᴗ _ ᴗ _ | _ ᴗ _

τὰν ἀνίκατον ὡς κρατήσων βίᾳ (Eur. Bacch. 1001)

sowie diejenigen Perioden, in denen 2 Kretiker mit Dochmien verbunden sind, wie

_ ᴗ _ _ ᴗ _ | ᴗ _ _ ᴗ _, ᴗ _ _ ᴗ _ oder _ ᴗ _ | _ ᴗ _ ᴗ _, _ ᴗ _ ᴗ _ | _ ᴗ _

ὦ κτανόντας τε καὶ | θανόντας βλέποντες ἐμφυλίους (Ant. 1263)

516. Jambisch-dochmische Verse. Noch häufiger als mit Kretikern und Trochäen verbindet sich der Dochmius mit jambischen Reihen, welche mit den dochmischen die aufsteigende

Bewegung des Rhythmus gemein haben. Am gewöhnlichsten gehen dem Dochmius mehrere Jamben in der Art voraus, dass sie nicht einmal durch Wortschluss (Cäsur) von demselben geschieden sind. Es erhalten so derartige Verse das Aussehen von synkopirten jambischen Reihen, unterscheiden sich aber von denselben dadurch, dass die Schlusslänge des ersten katalektischen Kolon in 2 Kürzen aufgelöst werden kann. Umgekehrt nimmt manchmal die jambische Reihe die selbständige Stellung eines Proodikon ein, so dass sie sogar durch Hiatus und zweifelhafte Sylbe von demselben getrennt ist, wie in Aesch. Sept. 151, Soph. Aias 886, El. 1253, Eur. Ion 685. 703.

Die hauptsächlichsten jambisch-dochmischen Verse sind:

⏑ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏒ –

τί μὰν ἀφήσει τέλος (Oed. Col. 1469).
ἰὼ πότνια παῖ Λατοῦς (Phoen. 108).

⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏖̄ –́ ⏒ –

ὁ πᾶς ἐμοί, ὁ πᾶς ἂν πρέποι (Soph. El. 1253).
ἰὼ τάλαινα, τόδε γὰρ τελεῖς (Agam. 1100).

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖̄ –́ ⏑ –

ἐή, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται; (Agam. 1114).
τὰ πρῶτα κατὰ Πελασγὸν ἕδος Ἀργείων (Orest. 1247).

⏒ –́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖̄ –́ ⏑ –

καὶ τίς σε κακοφρονῶν τίθησι δαίμων ὑπέρ (Agam. 1174).

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | – ⏑ ⏑ –́ ⏑ –

ὄλοιτ' ὄλοιθ' ὁ πότνιαν | ἐξαπαφὼν ἐμάν (Ion 703).

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖̄ –́ ⏑ –

ξύνοικον ἤλθες λαόν; ἢ πέραθεν ἁλίῳ πλάτᾳ.
καὶ μὴ βιαίῳ χειρὶ δαιμόνων ἀπολιπεῖν σφ' ἕδη (Heracl. 82 = 101).

Schwierig ist die Frage zu entscheiden, ob in den vorliegenden Versen die Jamben dipodisch oder monopodisch zu skandiren seien. Da sonst in jambischen Reihen die dipodische Percussion die Regel bildet, so möchte man auch in Versen, wie

⏑ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ –

je 2 Füsse unter éinem Ictus zusammenfassen. Aber auf der anderen Seite steht die Thatsache fest, dass in andern der angeführten Versformen, wie in

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ – ⏑ –

die Durchführung der dipodischen Messung unmöglich ist, und dass sich

jambische, wie logaödische Tripodien und Pentapodien, welche sonst eine so seltene Anwendung gefunden haben, gerade in dochmischen Strophen öfters finden, wie in Aesch. Agam. 1410, Eum. 159, Soph. Trach. 1041, Oed. R. 1339, Eur. Hec. 1083, Herc. fur. 1080, Orest. 206, Iph. Taur. 849, Phoen. 294, Ion 716, Arist. Lys. 479. Es bildete eben der Dochmius in seiner Gesammtheit eine katalektische Tripodie und konnte so auch leicht mit Tripodien Verbindungen eingehen. Beachtung verdient dabei noch der Umstand, dass die Grammatiker die katalektische trochäische Tripodie _ ∪ _ ∪ _ geradezu hypodochmius genannt haben.

517. Am häufigsten finden sich jambische Trimeter dochmischen Dimetern beigemischt; doch ist mir kein Fall bekannt, wo jene beiden Verse durch Wortgemeinschaft verbunden sind. Ein einfaches Beispiel jener Verbindung bietet die Monodie des Theseus in Eur. Hipp. 817 ff., wo immer 2 dochmische Dimeter und 2 jambische Trimeter im Kreislauf sich ablösen:

Ὤμοι ἐγὼ πόνων· | ἔπαθον, ὦ τάλας,
τὰ μάκιστ᾽ ἐμῶν | κακῶν· ὦ τύχα,
ὥς μοι βαρεῖα καὶ δόμοις ἐπεστάθης
κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἀλαστόρων τινός.
κατακονὰ μὲν οὖν | ἀβίοτος βίου,
κακῶν δ᾽, ὦ τάλας, | πέλαγος εἰσορῶ
τοσοῦτον, ὥστε μήποτ᾽ ἐκνεῦσαι πάλιν,
μηδ᾽ ἐκπερᾶσαι κῦμα τῆσδε συμφορᾶς.
τίνα λόγον τάλας, | τίνα τύχαν σέθεν
βαρύποτμον, γύναι, | προσαυδῶν τύχω;
ὄρνις γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ,
πήδημ᾽ ἐς Ἅιδου κραιπνὸν ὁρμήσασά μοι.

Etwas kunstvoller und mannigfaltiger gestaltet sich die Verbindung der Dochmien mit jambischen Trimetern in Eur. Med. 1282—92 (= 1273—81):

Μίαν δὴ κλύω | μίαν τῶν πάρος
γυναῖκ᾽ ἐν φίλοις | χέρα βαλεῖν τέκνοις,
Ἰνὼ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ᾽ ἡ Διὸς
δάμαρ νιν ἐξέπεμψε δωμάτων ἄλη.
πίτνει δ᾽ ἁ τάλαιν᾽ | ἐς ἅλμαν φόνῳ | τέκνων δυσσεβεῖ
ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα
δυοῖν τε παίδοιν συνθανοῦσ᾽ ἀπόλλυται.
τί δῆτ᾽ οὖν γένοιτ᾽ | ἂν ἔτι δεινόν; ὦ
γυναικῶν λέχος | πολύπονον,
ὅσα βροτοῖς ἔρε|ξας ἤδη κακά.

In der Regel sind in den mit jambischen Trimetern verbundenen Dochmien die häufigen Auflösungen der Längen vermieden, so dass durch das dadurch herbeigeführte langsamere Tempo die beiden Verse sich einander noch näher rückten.

518. Ein einzelner Dochmius ist als Clausula einem längeren jambischen Vers nachgesetzt in Arist. Vesp. 735

ξυλλαμβάνει τοῦ πράγματος καὶ δῆλός ἐστιν εὖ ποιῶν·
cὺ δὲ παρὼν δέχου.

und in Eur. Phoen. 129

ἀστρωπὸς ἐν γραφαῖσιν οὐχὶ πρόσφορος
ἁμερίῳ γέννᾳ.

womit man die Stellen in Soph. Aias 401, Phil. 400, Eur. El. 591, Hec. 186 vergleiche, wo der Dochmius den Schluss einer alloiometrischen Reihe bildet.

Umgekehrt wird eine kyklisch-jambische Periode durch einen Dochmius eingeleitet in Soph. Phil. 1113 f.

ἰδοίμαν δέ νιν	⏑ – –́ ⏑ –
τὸν τάδε μησάμενον, τὸν ἴσον χρόνον	–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑
ἐμὰς λαχόντ᾽ ἀνίας.	⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

Umschlossen ist auf beiden Seiten ein jambisches Kolon von Dochmien im Rhesus 692 f.

τίς ἀνδρῶν ὁ βάς;	⏑ – –́ ⏑ –
τίς ὁ μέγα θράσος ἐπεύξεται	⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –
χέρα φυγὼν ἐμάν;	⏑ ⏖ –́ ⏑ .

Vergl. Aesch. Sept. 420, Eum. 156, Eur. Med. 1256.

519. Bacchien neben Dochmien. Wie jambische Tetrapodien zwischen Dochmien vorkommen, so sind auch einigemal bacchiische Dimeter von der rhythmischen Geltung jambischer Dimeter mit Dochmien verbunden, z. B. im Rhesus 713 ff.

ἔβα καὶ πάρος	dochm.
κατὰ πόλιν ὕπαφρον ὄμμ᾽ ἔχων,	iamb. dim.
ῥακοδύτῳ στολᾷ	dochm.
πυκασθεὶς, ξιφήρης	bacch. dim.
κρύφιος ἐν πέπλοις.	dochmius.

Eur. Herc. fur. 879 ff.

ἀποβαλεῖς, ὀλεῖς, \| μανιάσιν λύσσαις	dochm. dim.
χορευθέντ᾽ ἀναύλοις·	bacch. dim.
βέβακεν ἐν δίφροισιν ἁ πολύστονος.	iamb. trim.

ferner in Aesch. Agam. 1110, Soph. El. 1242, Phil. 396, Eur. Orest. 145.

Der Bacchius war ursprünglich eine katalektische jambische Dipodie; daher stelle ich mit den angeführten Versen auch noch solche zusammen, in denen eine katalektische jambische Tetrapodie oder Tripodie mit einem Dochmius verbunden ist; sie sind:

∪ – ∪ – ∪ – –, ∪ ∪ ∪ – ∪ –
ἰὼ ἰὼ ταλαίνας | κακόποτμοι τύχαι (Agam. 1136)

∪̄ – ∪ – –, ∪ – – ∪ –
ὕπνῳ κρατηθεῖϲ᾽ | ἄγραν ὤλεϲα (Eum. 148)

∪̄ – ∪ – ⏓, –∪ ∪ – ∪̄ –
τὰν τοῦ δράκοντοϲ | ἐκγενέτα Πενθέωϲ (Bacch. 1155)
ἔχω ϲ᾽ Ὀρέϲτα· | τηλύγετον χθονόϲ (Iph. Taur. 829)

520. Zum Schlusse lasse ich noch, um die mannigfache Verbindung von Dochmien mit jambischen, trochäischen und päonischen Elementen zu veranschaulichen, die Zergliederung einiger gemischten Strophen folgen.

Soph. El. 1384—90 (= 1391—7):

Ἴδεθ᾽, ὅποι προνέμεται
τὸ δυϲέριϲτον αἷμα φυϲῶν Ἄρηϲ.
βεβᾶϲιν ἄρτι δωμάτων ὑπόϲτεγοι
μετάδρομοι κακῶν πανουργημάτων
ἄφυκτοι κύνεϲ,
ὥϲτ᾽ οὐ μακρὰν ἔτ᾽ ἀμμένει
τοὐμὸν φρενῶν ὄνειρον αἰωρούμενον.

ὼ́ ∪ – ὼ́ ∪ –
∪ ω –́ ∪ – ∪ – –́ ∪ –
∪ –́ ∪ – ∪ –́ ∪ – ∪ –́ ∪ –
∪ ω –́ ∪ – ∪ – –́ ∪ –
∪ – –́ ∪ –
∪̄ –́ ∪ – ∪ –́ ∪ –
∪̄ –́ ∪ – ∪ –́ ∪ – ∪̄ –́ ∪ –

Eur. El. 1147—54 (= 1155—62):

Ἀμοιβαὶ κακῶν· μετάτροποι πνέουϲιν αὖραι δόμων.
τότε μὲν ἐν λουτροῖϲ
ἔπεϲεν ἐμὸϲ ἐμὸϲ ἀρχέταϲ
ἰάκχηϲε δὲ ϲτέγα λάϊνοί τε θριγκοὶ δόμων,
τάδ᾽ ἐνέποντεϲ· ὦ ϲχέτλια, τί με, γύναι, φονεύειϲ φίλαν
πατρίδα δεκέτεϲιν
ϲποραῖϲιν ἐλθόντ᾽ ἐμάν;

⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ –
⏑ ⏑⏑ –́ ⏒ –
 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ –
⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ –́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ –
⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏒ –
⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ –
 ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ –

Soph. Phil. 391—402 (= 507—518):

Ὀρεςτέρα παμβῶτι Γᾶ, μᾶτερ αὐτοῦ Διός,
ἃ τὸν μέγαν Πακτωλὸν εὔχρυςον νέμεις,
cὲ κἀκεῖ, μᾶτερ, πότνι᾽, ἐπηυδώμαν,
ὅτ᾽ ἐς τόνδ᾽ Ἀτρειδᾶν ὕβρις πᾶς᾽ ἐχώρει,
ὅτε τὰ πάτρια τεύχεα παρεδίδοςαν,
ἰὼ μάκαιρα ταυροκτόνων
λεόντων ἔφεδρε, τῷ Λαρτίου
cέβας ὑπέρτατον.

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – –́ ⏑ – –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏑ – –́ ⏒ – ⏒ ⏒⏑ –́ ⏒ –
⏒ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ –
⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ –
⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑ –
⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ –
⏑ ⏑⏑ –́ ⏑ –

Soph. Oed. R. 678—96 (= 649—68):

ΧΟ. γύναι, τί μέλλεις κομίζειν δόμων τόνδ᾽ ἔςω;
ΙΟ. μαθοῦςα γ᾽ ἥτις ἡ τύχη.
ΧΟ. δόκηςις ἀγνὼς λόγων ἦλθε, δάκνει δὲ καὶ τὸ μὴ ᾽νδικον.
ΙΟ. ἀμφοῖν ἀπ᾽ αὐτοῖν; ΧΟ. ναίχι. ΙΟ. καὶ τίς ἦν λόγος;
ΧΟ. ἅλις ἔμοιγ᾽, ἅλις; γᾶς προπονουμένας
φαίνεται ἔνθ᾽ ἔληξεν αὐτοῦ μένειν.
ΟΙ. ὁρᾷς ἵν᾽ ἥκεις, ἀγαθὸς ὢν γνώμην ἀνήρ,
τοὐμὸν παριεὶς καὶ καταμβλύνων κέαρ.
ΧΟ. ἄναξ, εἶπον | μὲν οὐχ ἅπαξ μόνον,
ἴςθι δὲ παραφρόνιμον | ἄπορον ἐπὶ φρόνιμα,
πεφάνθαι μ᾽ ἄν, εἴ | cε νοςφίζομαι,
ὅς τ᾽ ἐμὰν γᾶν φίλαν ἐν πόνοις
cαλεύουςαν κατ᾽ ὀρθὸν οὔριςας,
τανῦν δ᾽ εὔπομπος εἰ γένοιο.

a. ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –

b. ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ – ∧ –⏑ ⏑ –́ ⏑ – ∧
–⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ ⏑́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

c. ⏒ ⌞́ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
–⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ∧ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ∧
⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⌞ –́ ⏑ –
–́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ –
⏑ ⌞́ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ ⌞́ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ ⌞́ –

Der Kommos vereinigt päonische, jambische und dochmische Rhythmen und zeichnet sich vor rein dochmischen Monodien und Wechselgesängen durch ein moderirteres Tempo (ἀγωγή) aus. In Folge dessen wachsen die Dochmien theils durch die Pause am Schluss, theils durch die Dehnung der 2ten Länge zum Umfang einer vollständigen Tripodie an. So sieht man sich denn genöthigt, entweder auch in den synkopirten jambischen Reihen jede Andeutung der Synkope durch Zeichen dreizeitiger Längen aufzugeben, oder auch in den Dochmien jene rhythmischen Verhältnisse zum Ausdruck zu bringen. Ich habe in unserer Strophe das letztere vorgezogen, damit aber auch zugegeben, dass zwischen Dochmien und synkopirten Jamben kein principieller Unterschied, sondern nur ein Unterschied der Agoge besteht, und dass auch dieser auf ein Minimum reducirt werden kann, wenn beide Rhythmen mit einander verbunden sind.

Eur. Orest. 140–51 (= 152–65):

ΧΟ. Cῖγα, cῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ᾽ | ⟨ἐπικρότῳ βάσει.⟩
ΗΛ. ἀποπρὸ βᾶτ᾽ ἐκεῖc᾽ | ἀποπρό μοι κοίτας.
ΧΟ. ἰδού, πείθομαι.
ΗΛ. ἆ ἆ cύριγγος ὅπως πνοὰ
λεπτοῦ δόνακος, ὦ | φίλα, φώνει μοι.
ΧΟ. ἴδ᾽ ἀτρεμαῖον ὡς | ὑπόροφον φέρω
βοάν. ΗΛ. ναὶ οὕτως·
κάταγε κάταγε, πρόσιθ᾽ | ἀτρέμας ἀτρέμας ἴθι
λόγον ἀπόδος, ἐφ᾽ ὅτι | χρέος ἐμόλετέ ποτε·
χρόνια γὰρ πεςὼν | ὅδ᾽ εὐνάζεται.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ – ∧
⏑⏑ ⏑ – ⏒ – ∧ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ ‖
⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ ⏑⏑ ⏑ – ⏒ – ∧ ‖
⏑ ⌞ – ⏑ – ∧ ‖
⏒ ⌞ ⌞ ⏓ ⏑⏑ – ⏑ –
⏒ ⌞ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ – ⏒ – ∧ ‖
⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌞ – ⏒ – ∧ ‖

⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ∧ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ∧
⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ∧ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ∧
⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ∧ ‖

ibid. 166—86 (= 187—207):

ΧΟ. ὁρᾷς; ἐν πέπλοιςι κινεῖ δέμας.
ΗΛ. cὺ γάρ νιν, ὦ τάλαινα θωύξας᾽ ⟨ἄγαν⟩
ἔβαλες ἐξ ὕπνου.
ΧΟ. εὕδειν μὲν οὖν ἔδοξα.
ΗΛ. οὐκ ἀφ᾽ ἡμῶν, οὐκ ἀπ᾽ οἴκων
πάλιν ἄρα μεθεμένα κτύπου
πόδα cὸν εἱλίξεις;
ΧΟ. ὑπνώςςει. ΗΛ. λέγεις εὖ.
πότνια, πότνια νύξ,
ὑπνοδότειρα τῶν | πολυπόνων βροτῶν,
ἐρέβοθεν ἴθι, μόλε | μόλε κατάπτερος
τὸν ᾿Αγαμεμνόνιον | ἐπὶ δόμον.
ὑπὸ γὰρ ἀλγέων | ὑπό τε cυμφορᾶς
διοίχομεθ᾽, οἰχόμεθα· κτύπον ἤγαγετ᾽ οὐχὶ cῖγα
cῖγα φυλαccομένα
cτόματος ἀνακέλαδον ἀπὸ λέχεος ἥ-
cυχον ὕπνου χάριν | παρέξεις, φίλα;

⏑ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ‖
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ∧
⏖ ⏑ – ⏑ – ‖
⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ‖
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒
⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –
⏖ ⏑ – ⏒ – ‖
⏑ ⊔ – ⏑ ⊔ – ∧
⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – ∧ ‖
⏖ ⏑ – ⏑ – ∧ ⏖ ⏑ – ⏑ – ∧
⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ∧ ⏖ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧
⏖ ⏑ – ⏑ ⏖ ∧ ⏖ ⏑ ⏓ ∧ ‖
⏖ ⏑ – ⏑ – ∧ ⏖ ⏑ – ⏑ –
⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ∧ ‖
⏖ ⏑ ⏖ ⏖ ⏑ ⏖ ⏖ ⏑ –
⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ⏑ – ‖

Die beiden letzten Strophen, welche die Parodos des Orestes bilden und ein Duett zwischen Chorführer und Elektra enthalten, machen der rhythmischen Zergliederung die meisten Schwierigkeiten. Bei der Analyse muss man von der Thatsache ausgehen, dass bei dem Vortrag der Parodos sich der Chor zu dem schlummernden Orestes in leisem Schritte hin und

zurück bewegt. Mehr wie anderwärts muss daher darauf gesehen werden, dass die Continuität des Taktes gewahrt und eine den Bewegungen des Chors entsprechende Gleichmässigkeit in den rhythmischen Gang gebracht werde. Ich habe dieses erreicht, indem ich in dem Schema eine Vereinigung von Kretikern mit trochäischen Tripodien und Tetrapodien herstellte. Das war aber nur dadurch möglich, dass ich die Dochmien als katalektische Tripodien fasste und folgendermassen skandirte

⏕̇ ⏑ –̇ ⏑ –̇ ∧ ⏕̇ ⏑ ⏕̇ ⏑ ⏕̇ ∧ ⏑ ⊔̇ –̇ ⏑ –̇

Es fehlt aber auch nicht an Anzeichen im Texte, welche diese Messung an unserer Stelle unterstützen: einmal findet sich nirgends die Responsion der Formen ⏑ ⏕ – ⏑ – und ⏑ – – ⏑ –, welche die Betonung der 2ten Kürze wahrscheinlicher machen würde; sodann schliesst mit 2 einzigen Ausnahmen V. 196 und 207 jedesmal mit dem Dochmius ein Wort oder doch der 1te Theil eines Compositums (v. 163), so dass die Annahme einer kleinen Pause am Schlusse jedes Dochmius oder die Dehnung der Schlusslänge an den beiden Ausnahmestellen zulässig ist; endlich ist die Messung ⏑ ⊔ – ⏑ – an den 3 Stellen wo wir sie annahmen, V. 144 = 166, 148 = 161, 166 = 187

ἰδού, πείθομαι	τί φῄς; ὦ τάλας
βοάν. ΗΛ. ναὶ οὕτως	τάλας. ΗΛ. φεῦ μόχθων
ὁρᾷς; ἐν πέπλοισι κινεῖ δέμας	θρόει, τίς κακῶν τελευτὰ μένει;

durch die Interpunction und den Personenwechsel in Strophe und Antistrophe gleichmässig gerechtfertigt.

Von besonderem Interesse ist es noch, dass uns Dionysius de comp. p. 130 f. ed. Schäf. Andeutungen über die Melodie unserer Parodos hinterlassen hat, welche ich in verbesserter Gestalt folgen lasse: τὰς λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ (ἡ ᾠδικὴ μοῦσα) καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ πεποίηκε τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὀρέστῃ πρὸς τὸν χορόν·

σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτε
ἀποπρόβατ᾽ ἐκεῖσ᾽ ἀποπρόθι κοίτας.

ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ 'σῖγα σῖγα λευκόν' ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελῳδεῖται· καίτοι τῶν τριῶν λέξεων ἑκάστη βαρείας τε τάσεις ἔχει καὶ ὀξείας. καὶ τὸ 'ἀρβύλης' τῇ (ἐπὶ vulgo) μέσῃ συλλαβῇ τὴν τρίτην ὁμότονον ἔχει, ἀμηχάνου ὄντος ἓν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας. καὶ τοῦ 'τίθετε (τιθεῖτε vulgo)' βαρυτέρα μὲν ἡ πρώτη γίνεται, δύο δὲ μετ᾽ αὐτὴν ὀξύτονοί τε καὶ ὁμόφωνοι. τοῦ 'κτυπεῖτε' ὁ περισπασμὸς ἠφάνισται· μιᾷ γὰρ αἱ δύο συλλαβαὶ (fort. προσῳδίαι) λέγονται τάσει. καὶ τὸ 'ἀποπρόβατε' οὐ λαμβάνει τὴν τῆς μέσης συλλαβῆς προσῳδίαν ὀξεῖαν, ἀλλ' ἐπὶ τὴν τετάρτην συλλαβὴν καταβέβηκεν ἡ τάσις τῆς τρίτης.

521. Logaöden neben Dochmien. Mit den Logaöden ist die 2te Hauptform des Dochmius –⏑ ⏑ – ⏑ – nahe verwandt. Doch gehen die beiden Rhythmen nur selten eine engere Verbindung zu einem einzigen Vers ein. Häufiger finden sich dochmische und logaödische Verse und Kola zu einer Strophe vereint. Zur Er-

läuterung mögen auch hier einige dochmisch-logaödische Strophen folgen.

Eur. Iph. Taur. 842—9:

Ἄτοπον ἁδονὰν | ἔλαβον, ὦ φίλαι.
δέδοικα δ᾽ ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
ἀμπτάμενος φύγῃ·
ἰὼ Κυκλωπὶς ἑστία, ἰὼ πατρίς,
Μυκήνα φίλα,
χάριν ἔχω ζόας, | χάριν ἔχω τροφᾶς,
ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοισιν ἐξεθρέψω φάος.

Den mittleren Theil des Liedes bilden zwei Perioden, welche aus je einem jambischen Trimeter und einer dochmischen Clausula bestehen. Diese mittlere Hauptpartie wird auf beiden Seiten von einem dochmischen Dimeter umschlossen. Den Epodos des Liedes bildet eine freudig erregte Periode die mit beflügelten Logaöden beginnt und mit dem Hauptrhythmus des Gesanges, mit dem Dochmius schliesst. Das Grundschema des Liedes ist also folgendes:

dochm. dim.
iamb. trim. + *dochm. monom.*
iamb. trim. + *dochm. monom.*
dim. dochm.
vers. logaoed. + *dochm. monom.*

Aesch. Sept. 219—222 (= 226—229):

Μήποτ᾽ ἐμὸν κατ᾽ αἰ|ῶνα λίποι θεῶν
ἅδε πανάγυρις, | μήδ᾽ ἐπίδοιμι τάνδ᾽
ἀστυδρομουμέναν | πόλιν καὶ στράτευμ᾽
ἁπτόμενον πυρὶ δαΐῳ.

Eur. Phoen. 103—4 und 108—10:

Ὄρεγε νῦν ὄρεγε | γεραιὰν νέᾳ
χεῖρ᾽ ἀπὸ κλιμάκων
ποδὸς ἴχνος ἐπαντέλλων.

Ἰὼ πότνια παῖ Λατοῦς
Ἑκάτα, κατάχαλκον ἅπαν
πεδίον ἀστράπτει.

In dem Chorlied der Sieben schliesst die dochmische Strophe mit einem logaödischen Vers, der analog den vorausgehenden Dochmien gebaut ist und nur durch seine grössere Länge den Abschluss der Strophe anzeigt. In den Phönissen stimmen die eingelegten Logaöden darin mit den zur Handbewegung trefflich passenden Dochmien überein, dass sie wie jene dreifüssig sind ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡̄ –; an der ersten Stelle bildet das logaödische Kolon den Schluss der Perikope, an der zweiten das Mittelglied.

Soph. Aias 879—890 (= 925—936):

Τίc ἂν δῆτά μοι, | τίc ἂν φιλοπόνων
ἁλιαδᾶν ἔχων | ἀΰπνους ἄγρας,
ἢ τίc Ὀλυμπιάδων | θεᾶν ἢ ῥυτῶν
Βοcπορίων ποταμῶν
τὸν ὠμόθυμον εἴ ποθι
πλαζόμενον λεύccων
ἀπύοι; cχέτλια γάρ,
ἐμέ γε τὸν μακρῶν | ἀλάταν πόνων
οὐρίῳ
μὴ πελάcαι δρόμῳ,
ἀλλ᾽ ἀμενηνὸν ἄνδρα μὴ λεύccειν ὅπου.

∪ – ⏊ ∪ –, ∪ – ⏊́⏖ ∪ –
∪ ⏖ ⏊ ∪ –, ∪̄ ⏖ ⏊ ∪ –
⏗ ∪ ⏊∪ ∪ –, ∪ – ⏊ ∪ –
⏗ ∪ ⏊∪ ∪ –
∪ ⏊ ∪ – ∪ ⏊ ∪ –
⏗ ∪ ⏊ ∪̄ –
⏊ ∪ – ⏊́⏖ ∪ ⏓
∪ ⏖ ⏊ ∪ – ∪ – ⏊ ∪ –
⏊ ∪ –
⏗ ∪ ⏊ ∪ –
⏊∪ ∪ – ∪ ⏊ ∪ – ∪̄ ⏊ ∪ –

Mit den Dochmien sind hier daktylische Tripodien verbunden, was nicht auffallen kann, da ja auch der Dochmius im gewissen Sinn eine Tripodie vorstellt. Natürlich haben die Daktylen in jenen Gliedern, so gut wie in dem Dochmius ⏗ ∪ – ∪ – den Werth kyklischer Takte; auch die Hervorhebung des 2ten Fusses durch den stärkeren Ictus empfiehlt sich durch die Verbindung mit den Dochmien, deren 2tes Element, wie wir sahen, den Hauptictus hatte. Mehr auffallen kann es, dass in unserer Strophe Tripodien mit dipodisch gemessenen Versen verbunden sind; aber auch diese Verbindung findet in dem Wesen des Dochmius, wie wir es oben entwickelt haben, seine Entschuldigung.

Aesch. Suppl. 643—55 (= 630—42):

Οὐδὲ μετ᾽ ἀρcένων
ψῆφον ἔθεντ᾽ ἀτιμώ|cαντεc ἔριν γυναικῶν,
δῖον ἐπιδόμενοι | πράκτορα πάνcκοπον
δυcπόλεμον, τὸν οὔτιc ἂν δόμοc ἔχοι
ἐπ᾽ ὀρόφων μιαί|νοντα· βαρὺc δ᾽ ἐφίζει.
ἅζονται γὰρ ὁμαίμουc | Ζηνὸc ἵκτοραc ἁγνοῦ.
τοιγάρτοι καθαροῖcι βω|μοῖc θεοὺc ἀρέcονται.

⏗ ∪ – ∪ ⊔
⏗ ∪ – ∪ ⊔ ⊔ ⏗ ∪ – ∪ ⊔ ⊔

–⏑ ⏑ ⏖ ⏑ ⏗ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏖̲ ⏑ ⏗
⏖ ⏑ – ⏑ ⏗ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ⏗
– ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏗ – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏗
– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏗

Die Strophe bildet einen Theil des weihevollen Bittgebetes der Danaiden, der εὐχαὶ ἀγαθαί, wie sie der Chor selbst nennt. Die Dochmien des Chorgesanges tragen daher einen ganz anderen Charakter, wie in den unruhigen dochmischen Strophen des Wechselgesangs und der Monodien; sie können kaum mehr Dochmien genannt werden, sondern verdienen eher den Namen logaödischer Tripodien, deren schliessende Länge den Umfang einer μακρὰ τρίσημος hatte. Mit den gemischten dochmischen Liedern hat unsere Strophe nur die Gleichheit in der äusseren Form der dochmischen Kola und die Verbindung von Tripodien und Tetrapodien gemeinsam; ob die Dochmien unserer Strophe auch die gleiche Betonung auf dem 2ten Fuss mit den gewöhnlichen Dochmien gemein hatten, darüber wage ich keine Entscheidung zu treffen.

Aehnliche dochmisch-logaödische Strophen liegen vor in Aesch. Suppl. 656—66, 678—87, Agam. 1407—11. Weiter entfernen sich von dem dochmischen Grundton die zwei Oden Pindars, Ol. 1 und Pyth. 5, die allein unter allen Gesängen der Lyrik an den dochmischen Rhythmus anklingen. Charakteristisch ist namentlich für die erste der genannten Oden, dass wie bei den ächten dochmischen Strophen mehrere Reihen in Strophe (v. 1. 2. 8—11) und Epode (v. 1. 2. 3. 7. 8) mit einem jambischen Vorschlag beginnen und dass wie in den meisten gemischten dochmischen Strophen die Verbindung von Tripodien und Dipodien vom Dichter nicht gemieden ist.

Das Ethos und der Gebrauch des dochmischen Rhythmus.

522. Ueber den Gebrauch der Dochmien lesen wir die einzig zutreffende Bemerkung in den Scholien zu den Sieben des Aeschylus v. 103: ὁ ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν θρηνῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στεναγμούς. Ja, zum Ausdruck der wildbewegten Klage und des Jammers der Verzweiflung über den Tod der Geliebten, die Bedrängniss der Stadt, die Gräuel des Krieges wurden vorzüglich Dochmien angewandt. Daher haben dieselben vornehmlich in der Tragödie ihre Stelle, aber nicht in den feierlichen Klängen des Gesammtchors, sondern in den bewegten Monodien und in den unruhigen, zwischen den einzelnen Choreuten, oder dem Chorführer und den Schauspielern vertheilten Einzelgesängen (ἐν κόμμοις καὶ τοῖς ἀπὸ σκηνῆς); s. Bamberger, de carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis. Zum heitern Scherz und zur ausgelassenen Laune der Komödie passte weniger jener Rhythmus der Verzweiflung und des zerrissenen

Herzens; nur wenn Scenen des Kriegsgetümmels und des verzweiflungsvollen Hilferufes vorgeführt werden sollten, dann erscholl auch in der Komödie der dochmische Rhythmus, wie in den Vögeln v. 1188

πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατός

sowie in den Acharnern v. 566 und den Thesmophoriazusen v. 700.

Am seltensten kommen Dochmien in der Lyrik vor; Lieder des Weltschmerzes kannten eben die Alten nicht, und auch ihre Klagelieder (θρῆνοι) hatten einen mehr wehmuthsvollen als aufgeregten Charakter. Nur dochmienartige Logaöden, d. i. logaödische Reihen mit jambischem Vortakt sind auch in den Oden der chorischen Lyrik nicht selten; in solchen Strophen finden sich sogar bei Pindar Ol. I 2 und 10, P. V 4 und 6 geradezu dochmische Kola.

Dem Satze, dass die Dochmien ihre eigentliche Stelle in den Wechselgesängen haben, widerspricht es nicht, dass einige Mal, in Aeschylus Sieben und in Euripides Orest und Alkmaion (fr. 75), die Parodos dochmischen Charakter hat. Denn in der Parodos des Orestes wechselt die Rede zwischen der Elektra und den Reihenführern des Chors (s. Arnoldt, Die chorische Technik des Euripides S. 152), und auch in den beiden übrigen Parodoi war offenbar die Rede unter Einzelchoreuten vertheilt. Das Gleiche gilt von einigen mittleren Chorgesängen, wie z. B. von Eur. Med. 1251—70, Herc. fur. 1016—41, Orest. 1353—65, Phaeth. fr. 781 vv. 57—70, Rhesus 692—727, wo die in den Handschriften mit ΧΟΡΟΥ überschriebenen Partien nicht vom Gesammtchor, sondern von den Vordermännern des Chors im Wechselgesang vorgetragen wurden. Selbst in dem Stasimon der Elektra des Sophokles 1384—97 weist der ganze Ton des Liedes, namentlich die gegenseitige Aufforderung, darauf hin, dass die beiden dochmischen Strophen Einzelsängern, nämlich den Führern der beiden Halbchöre zugefallen seien. Sicher sprach auch in dem dochmischen Wechselgespräch zwischen Chor und Klytaimnestra, Aesch. Agam. 1407—30, und zwischen Chor und König, Aesch. Suppl. 392 ff., nur éiner vom Chor, der Koryphaios; das verlangte schon die Symmetrie des Dialoges oder Wechselgesanges. Doch würde man zu weit gehen, wenn man bei dochmischen Gesängen vollen Chorgesang ganz in Abrede stellen wollte. Ein solcher liegt nicht blos in dem Bittgesang der Danaiden in Aesch. Suppl. 630—709 offenbar vor, sondern ist wahrscheinlich auch anzunehmen in den Stasimis Aesch. Choeph. 935—72, Eur. El. 1147—62, Bacch. 977—1023, Orest. 316—47. Aber überall tritt deutlich der aufgeregte Charakter des Dochmius hervor: in der Elektra bewegt den Chor die Erinnerung an den frevelhaften Königsmord, in dem Orestes ruft er die Furien, die Göttinnen der blutigen Rache, an, in den Bakchen fordert er die verderbenbringende Macht der Lyssa und Dika zur Bestrafung des Frevels auf, in den Choephoren blickt er mit Trauer und Genugthuung zugleich auf die von der strafenden Gottheit vollzogene Wieder-

vergeltung. Nur in dem Bittgebet der Danaiden herrscht ein ruhigerer Ton, hier sind aber auch die Dochmien nicht blos mit Logaöden verbunden, sondern haben auch selbst mehr die Form tripodischer Logaöden als aufsteigender Dochmien.

523. Der bezeichnete Charakter des Dochmius geht aus zwei Eigenschaften desselben hervor, aus seiner Kürze und aus seinem ungraden Gang. Niemand ergeht sich, wenn er von Schmerz zerrissen und von Verzweiflung ergriffen wird, in lang gesponnenen Perioden; kurz und abgebrochen, gleich den ausgestossenen Jammerrufen, wird seine Rede sein. Auch der Dochmius ist einer der kürzesten, rasch sich absetzenden Rhythmen; denn während das gewöhnlichste Kolon in den übrigen Rhythmengattungen, die Tetrapodie, 12 bis 16 einfache Zeiten enthält, hat deren der Dochmius nur acht. Mehr aber noch gibt der krumme Gang dem dochmischen Rhythmus den Charakter des herzzerreissenden Klagerufes. Das führt uns auf den Namen Dochmius (ῥυθμὸς δόχμιος), auf den vielleicht schon von Euripides im Orest. 1261 'δόχμιά νυν κόρας διάφερ' ὀμμάτων' (vgl. Aesch. Sept. 114) angespielt ist, und der sich sicher schon bei Cicero im Orator 64, 218 in seiner technischen Bedeutung findet. Dass dieser Name im Gegensatz zu dem geraden Rhythmus (ῥυθμὸς ὀρθός) steht, liegt auf platter Hand; die alten Grammatiker aber haben nach den Scholien zu Heph. p. 185 und nach dem Etym. magn. p. 285 (s. § 507 A.) eine sonderbare Erklärung dieses Gegensatzes aufgestellt. Nach ihnen sollen die Jamben, Päonen, Epitriten ῥυθμοὶ ὀρθοί heissen, weil in ihnen die Arsis nur um éine Zeit grösser oder kleiner ist als die Thesis (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4), der Dochmius hingegen seinen Namen von dem abweichenden Verhältniss seiner beiden Takttheile (3 : 5) haben. Es verlohnt sich kaum der Mühe, auf diesen Aberwitz der Schulgelehrten näher einzugehen; schon die Namen selbst weisen uns deutlich darauf hin, dass man unter geraden Rhythmen solche zu verstehen hat, in denen Arsis und Thesis in ununterbrochener Abfolge sich aufnehmen, unter krummen hingegen jene, in denen, wie in unserem Dochmius ◡ ⏗ ⏗ ◡ ⏗, die Arsen unvermittelt zusammenstossen. Auch führt auf diese Auffassung der von Brambach in seinen Metrischen Studien S. 65 betonte Umstand, dass bei Aristides, de mus. p. 39 noch ein zweiter Dochmius ◡ _ _◡ ◡ _ ◡ _ angeführt wird, auf den jene Deutung der Grammatiker unbedingt nicht passen würde.

Nun spielt das mimetische Element in der ganzen alten

Rhythmik eine hervorragende Rolle, und wie konnte da das schmerzzerrissene Herz, das wilde Durcheinanderlaufen besser gemalt werden als durch den krummen Gang unseres Dochmius? Die geraden Rhythmen malen die Spiegelglätte eines beruhigten Gemüthes, die Dochmien schildern das wilde Gewoge der von Schmerz und Verzweiflung umtosten Menschenbrust. Man kann diesen Charakter des Dochmius überall in den dochmischen Liedern des Dramas verfolgen, besonders hübsch tritt er aber da hervor, wo plötzlich von anderen Rhythmen auf Dochmien übergegangen wird, wie in der Hecuba 184 ff.

ἐξαύδα, μὴ κρύψῃς δαρόν·
δειμαίνω, δειμαίνω, μᾶτερ,
τί ποτ᾽ ἀναστένεις.

524. Die Dochmien bilden also eines der Hauptmasse der griechischen Tragödie. Nur in zwei Tragödien, in den Persern und in der Iphigenia Taurica, kommen keine Dochmien vor; dafür haben wir in dem rasenden Herakles des Euripides nicht weniger als sechs dochmisahe Cantica. Jedoch nur selten bestehen ganze Strophen aus blossen Dochmien; in der Regel sind den Dochmien verwandte Rhythmen beigemischt. Am meisten Verwandtschaft aber haben die Dochmien mit den synkopirten Klagejamben und mit den Kretikern, welche beide wenigstens theilweise mit den Dochmien die Unterbrechung des geraden Fortgangs gemeinsam haben. Wesentlich gedämpft wurde die Erregtheit und das Sturmeswogen der Dochmien durch häufig eingelegte Verse der geraden Rhythmen, namentlich durch jambische Trimeter; hingegen liessen kürzere gerade Kola, wie jambische Tetrapodien, bacchiische Dimeter und kurze Logaöden nur ein wenig den sympathisch folgenden Zuhörer von der angstvollen Erwartung und bangen Beklommenheit aufathmen.

525. Rhythmen, wie die Dochmien, eigneten sich nicht zum Sprechen, und wenig zum Chorgesang; alle dochmischen Partien der Dramatiker zählen zu den Cantica; die meisten zu den scenischen Gesängen; einige waren ausserdem von orchestischen Bewegungen begleitet (vgl. § 508 A.). Der Tanz wird ausdrücklich von dem Dichter erwähnt in den Troades v. 325

πάλλε πόδ᾽ αἰθέριον, ἄναγ᾽ ἄναγε χορόν.

Unter rascher Bewegung müssen sodann die Parodoi in den Sieben v. 86 ff. und im Orestes v. 140 ff. vorgetragen worden sein. Be-

zeichnend für die unmännliche, unruhige Bewegung, welche die Dochmien begleitete, ist der Umstand, dass an den drei Stellen die Dochmien von Frauen vorgetragen werden, von der in prophetischer Verzückung taumelnden Cassandra in den Troades, von den furchtsam zu den Altären sich flüchtenden Thebanerinnen in den Sieben, und von den besorgten Begleiterinnen der Elektra im Orest.

Wiewohl die meisten dochmischen Gesänge zu den Wechselgesängen der Klage zählen, so hat doch noch Sophokles alle dochmischen Lieder antistrophisch gebaut; erst Euripides hat sowohl durch die überstürzten Auflösungen aller Längen, als durch die häufige Preisgabe der antistrophischen Composition den Weg dithyrambischer Schrankenlosigkeit beschritten.

526. Der ungerade Rhythmus ist etwas, was unserem Gefühl widerstrebt, ja geradezu unserer Vorstellung von dem Wesen des Taktes zuwiderläuft. Von allen Rhythmen der Hellenen kann daher keiner weniger in unsere Poesie übertragen werden als der Dochmius. Aber dieses Gefühl hatten schon die Römer; nur Catull erlaubte sich noch in den Hendecasyllaben einen dochmischen Anfang, fand aber darin keine Nachahmer unter den Späteren. Eigentliche Dochmien kommen bei den Lateinern überhaupt nicht vor; denn die katalektischen bacchiischen Dimeter bei Plautus haben, wie wir oben § 509 dargethan, nur eine äussere Aehnlichkeit mit den griechischen Dochmien.

In Folge des bezeichneten Verhältnisses bereitet dem Uebersetzer die Uebertragung dochmischer Partien griechischer Dramen grosse Schwierigkeiten. Verhältnissmässig am besten wird man thun Dochmien im Deutschen mit katalektischen Tripodien wiederzugeben, deren Kürze und deren abgebrochener Rhythmus wenigstens in der Hauptsache dem griechischen Dochmius entspricht:

Nimmer verlasse mich in des Kampfes Noth
Gnädiger Götter Schutz, dass nicht schaun ich muss
Stürzen der Mauern Kranz, wüthen das Feuermeer
in den Strassen der Vaterstadt (Aesch. Sieben 219 ff.).

Siebentes Kapitel.

Das choriambisch-jonische Versmass.

Der choriambisch-jonische Rhythmus.

527. Die Choriamben und Joniker stehen in einem ähnlichen Verhältniss zu einander wie die Kretiker und Bacchien. In nicht wenigen Fällen ist es sogar geradezu zweifelhaft, ob man einen Vers in Choriamben oder in Joniker zerlegen soll. Wir behandeln daher beide Versarten in éinem Kapitel. Auf der anderen Seite haben die Choriamben und Joniker eine nahe Verwandtschaft mit den trochäischen und jambischen Syzygien. Beiden kommt der gleiche Zeitwerth eines sechszeitigen Taktes (βάcιc ἑξάcημοc) zu, etwas was nicht blos von den Rhythmikern in den Schulen gelehrt, sondern auch von den Dichtern praktisch geübt wurde, indem sie in gewissen Versen den Ditrochäus die Stelle des Jonicus, und den Diiambus die des Choriambus vertreten liessen.

Die Verwandtschaft der Joniker und Choriamben mit den trochäischen und jambischen Dipodien war von den alten Metrikern eingehend behandelt worden in der Lehre von der ἐπιπλοκή oder von der Verbindung verwandter Kola zu einem Vers. Ein Kapitel daraus hat uns der lateinische Grammatiker Marius Victorinus III 2 erhalten: erunt per cυμπάθειαν, id est per consentaneum adfectum, mixtae inter se iambicae bases choriambicis et antispasticis. nam quotiens copulantur sub quacunque sede, videas veluti ex una eademque specie id compositum metrum stare et quasi uniforme, quod μονοειδέc Graeci dicunt, procedere. adaeque et trochaicae bases ionicis pari consensione sociantur, cum epiplocarum, quas amplexiones metrorum diximus, mutua inter se successione variantur. Die Lehre ist alt und hat vielleicht schon einigen der classischen Dichter vorgeschwebt; zutreffend und zweckmässig aber ist sie nicht; man kommt auch hier viel besser zu Rand, wenn man den Auftakt, den einsylbigen der Jamben und den zweisylbigen der Joniker absondert und dann die 3 Füsse

⏑́ ⏑ _ ⏑ ⏑́ _⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ —

einander gleichsetzt; siehe Allg. Th. § 93.

528. Die Choriamben und Joniker stehen der gewöhnlichen Rede fern; so häufig einem in der Umgangssprache mehrere Jamben oder Trochäen hintereinander entschlüpfen, so selten folgen in der Sprache des Lebens mehrere choriambische oder jonische Wortformen aufeinander. Choriambische und jonische Verse erfordern somit einen gekünstelten Vortrag (plasma) und

eignen sich wenig für den Dialog und diejenigen Gattungen der Poesie, welche gewissermassen zwischen Poesie und Prosa in der Mitte stehen. Aus den Poesien jener Völker, welche den Accent und nicht die Quantität zur Grundlage der Versification genommen haben, sind daher choriambische und jonische Metra ganz ausgeschlossen; aber auch die Griechen und Römer haben sie nur in der kunstvollsten Gattung der Poesie, in der lyrischen, angewendet. Hier aber berühren sich dieselben am meisten mit den Logaöden, wesshalb nicht blos oft innerhalb derselben Strophe von jonischen oder choriambischen Versen zu logaödischen übergegangen wird, sondern auch ganz gewöhnlich choriambische Verse einen logaödischen Ausgang haben.

Da Choriamben und Joniker ihrem rhythmischen Werthe nach einer Dipodie des diplasischen Rhythmus gleich erachtet wurden, so ist man berechtigt, die den reinen Choriamben und Jonikern beigemischten trochäischen und logaödischen Elemente gleichfalls dipodisch zu messen, also z. B. einen Vers von dem Schema

⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⌞́ –

für einen brachykatalektischen Tetrameter zu halten. Diese Theorie, welche wesentlich das Verständniss choriambischer und jonischer Versbildung erleichtert, lässt sich im allgemeinen wohl durchführen; nur bei den choriambischen Versen mit vorausgehender Basis kommt man ins Gedränge, da bei diesen nicht blos dann, wenn man die Basis zum ersten Choriambus schlägt, eine katalektische Tripodie in den Anfang des Verses zu stehen kommt, sondern auch im Versausgang katalektische Tripodien nicht gänzlich vermieden worden sind.

Der Choriambus.

529. Der Choriambus wird durch seinen Namen als eine Verbindung eines Choreus oder Trochäus mit einem Jambus – ⏑ | ⏑ – bezeichnet. Dass diese Auffassung falsch sei, bedarf keiner weiteren Ausführung. In der That ist der Choriambus nichts anders als eine katalektische daktylische Dipodie, und diese einfach natürliche Auffassung bricht selbst noch bei einigen Grammatikern durch, wie bei Diomedes p. 508 und Bassus p. 263. Die Verwandtschaft der Choriamben mit den Daktylen haben die Dichter selbst deutlich dadurch ausgesprochen, dass sie die Länge

des Choriambus nie auflösten und Choriamben mit anderen katalektischen daktylischen Gliedern verbanden, wie in Aesch. Suppl. 82

– ◡ ◡ – ◡ ◡ –, – ◡ ◡ –, – ◡ ◡ – ◡ ◡ –

ἔcτι δὲ κἀκ πολέμου τειρομένοιc βωμὸc ἀρῆc φυγάcιν.

Vergl. Kaibel, epigr. gr. 167 u. 1095.

Der Name μέτρον χοριαμβικόν rührt von den Grammatikern her; die Musiker nannten unsern Fuss βακχεῖοc, welcher Name später von den Metrikern auf den päonischen Takt ◡ – – übertragen wurde; s. Bassus p. 263: bacchium musici, choriambicon grammatici vocant; vgl. Terentianus v. 2607, Bassus p. 259, Victorinus III 16, 5. IV 1, 63, Aristides de mus. p. 37, schol. Heph. p. 135 W. Ueber die Zeit, in welcher der Name χοριαμβικόν aufkam, lässt sich etwas verlässiges nicht ermitteln; wahrscheinlich entstand er in der Zeit des Cicero, wo der Trochäus noch in der Regel den Namen Choreus führte (s. § 320), und vor Dionysius von Halicarnass, der bereits den Namen βακχειακόν in einem anderen Sinne verwendete (s. Dionysius de comp. verb. c. 17).

Die Längen des Choriambus werden ebensowenig wie die des Daktylus aufgelöst; über die ganz vereinzelten Ausnahmen von der Regel habe ich bereits oben § 183 gehandelt.

Bezüglich der Uebertragung der prosodischen Regeln des daktylischen Versmasses auf das choriambische vergleiche Soph. Oed. R. 510 ἡδύπολιc, τῷ ἀπ' ἐμᾶc.

530. Wie wir bereits im Allgemeinen Theile dargethan haben, kommt den drei ersten Sylben des Choriamb der rhythmische Werth eines kyklischen Daktylus zu, und ist die zweite Länge eine Ueberlänge, eine μακρὰ μείζων μακρᾶc. Eine genauere Fixirung derselben, etwa in der Art, dass wir ihr den gleichen Werth wie dem vollständigen kyklischen Daktylus zuschreiben, wagen wir nicht aufzustellen. Denn auch in dem verwandten Creticus hat, wie wir sahen, die zweite Länge nicht den Umfang eines ganzen trochäischen Fusses, und die 6 oder 6½ Zeiten, welche dem Choriambus in gleicher Weise wie der trochäischen und jambischen Dipodie zukommen (s. § 88), lassen sich auch dadurch gewinnen, dass man dem kyklischen Daktylus einen etwas grösseren Zeitwerth als den eines einfachen Trochäus zuschreibt. Wir geben daher dem Choriambus die rhythmische Geltung –◡ ◡ –, indem wir die erste Länge als eine μακρὰ ἐλάττων und die zweite als eine μακρὰ μείζων bezeichnen.

Träger des Hauptictus war in der Regel die erste der beiden Längen –́◡ ◡ –̀. Dafür spricht die analoge Betonung des Creticus und das Zeugniss des Aristides de mus. p. 39. Gehen aber in einer Periode die choriambischen Füsse in jonische über, dann

lässt sich dieser Uebergang nur begreifen, wenn wir den Hauptictus nicht auf die erste, sondern auf die zweite Länge legen, wie in Aesch. Pers. 648

⏗ ⏑ ⏒ ⏗ ⏑ ⏒ ⏒, ⏕ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒

ἦ φίλος ἀνὴρ, φίλος ὄχθος· | φίλα γὰρ κέκευθεν ἤθη·

ebenso in Soph. Oed. R. 482, Phil. 1182, Eur. Rhes. 461, Phoen. 1519, Bacch. 113. 376; vergl. meine Bemerkungen in Anthol. gr. carm. christ. p. XXVII.

An einzelnen Stellen, wo choriambische Kola mit daktylischen oder logaödischen eng verbunden sind, wie in Aesch. Suppl. 63

ἅτ' ἀπὸ χώρων ποταμῶν τ' ἐργομένα
πενθεῖ νέον οἶκτον ἠθέων

mag indess geradezu die letzte Länge des Choriambus bis zum vollen Umfang eines Fusses angehalten worden sein. Wir bedienen uns desshalb mit Vorliebe an derartigen Stellen unserer Taktstriche, um anzudeuten, welche Sylbencomplexe als rhythmisch gleichstehend zu erachten seien. Wir notiren demnach die angeführte Stelle des Aeschylus mit:

⏖ ⏑ – | ⏖ ⏑ – | ⏖ ⏑ – |
⏓ ⋮ ⏖ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – |

Gewiss haben auch die alten Poeten sich damit begnügt, den Sängern das längere Anhalten der Schlusslänge des Choriambus ans Herz zu legen, das Mehr oder Weniger aber der Praxis der Einübung und der Führung des begleitenden Kitharisten überlassen.

Auf die kyklische Messung des Choriambus bezieht sich vielleicht auch der Name ποὺc κύκλιος, den unser Fuss nach dem Scholiasten des Hephaestion p. 135 hatte: ὁ χορίαμβος, ἀντικείμενος τῷ ἀντισπάστῳ ἐκ μακρᾶς, δύο βραχειῶν καὶ μακρᾶς . . . ὁ καὶ κύκλιος ἢ ὑποβάκχειος ἢ καὶ βακχεῖος κατὰ τροχαῖον. Denn dieser Name kam zwar dem Choriambus zunächst von seinem Gebrauch in kyklischen Tanzliedern zu, aber eben für die Raschheit eines Tanzrhythmus eignete sich weit mehr der irrationale, als der rationale Daktylus.

Wegen der kyklischen Natur des Choriambus kann der Molossus – – – nicht stellvertretend für ihn eintreten. Victorinus II 6, 3 sagt allerdings nur 'raro autem molossum recipit', und wir werden unten sehen, dass wirklich einigemal im glykoneischen Metrum die beiden Kürzen des Choriambus in eine Länge zusammengezogen sind; aber solche ganz vereinzelte Ausnahmen stossen die Regel nicht um.

531. Das choriambische Versmass war eins der beliebtesten und verbreitetsten Metra der griechischen Lyrik. Bereits bei den lesbischen Dichtern, bei Sappho und Alcäus, finden wir dasselbe ausgebildet; nach einigen soll Olympus, der Begründer der auletischen Musik, dasselbe erfunden haben; s. Plutarch de mus. c. 29: ἔνιοι δὲ καὶ τὸν βακχεῖον Ὄλυμπον οἴονται εὑρηκέναι.

Der Charakter choriambischer Lieder war verschieden, je nachdem eine Reihe reiner Choriamben auf einander folgte, oder häufig die Choriamben von logaödischen Versen abgelöst wurden. Reine Choriamben brachten durch das rasche Tempo und das gewaltsame Zusammenschlagen der Hebungen etwas Unruhiges, Leidenschaftliches in den Rhythmus. Stimmte die Gleichmässigkeit des daktylischen Metrums schön zur ruhigen Besonnenheit des apollinischen Cultus, die Raschheit der Päonen zu den flinken Wendungen des kriegerischen Tanzes der Diener des Ares, so passte der choriambische Rhythmus vorzüglich zu den ungestümen Bewegungen der in rasender Verzückung bald hierhin bald dorthin gerissenen Bacchantinnen. So ward denn auch passend der Choriambus von den Musikern βακχεῖος genannt (vergl. Aristides de mus. p. 37 M. βακχεῖος δὲ ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ τοῖς βακχείοις ἁρμόζειν μέλεσιν), und werden gern Choriamben gebraucht zur Schilderung des bacchantischen Taumels und der sinnbetäubenden Verwirrung, wie in den Bacchen v. 400

μαινομένων οἵδε τρόποι καὶ κακοβούλων παρ' ἔμοιγε φωτῶν.

in der Antigone v. 152

παννυχίοις πάντες ἐπέλθωμεν, ὁ Θήβας δ' ἐλελίζων | Βάκχιος ἄρχοι.

im Agamemnon v. 202

μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκ-
τροις ἐπικρούσαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ κατασχεῖν.

und in den Weinliedern des Alcäus und des Horaz; vergleiche besonders Alcaeus fr. 39—44 u. Horaz Od. I 18.

Dieser wilde Charakter fortlaufender Choriamben wird wesentlich gemässigt, wenn den choriambischen Versen logaödische eingestreut sind, und die choriambischen selbst rasch einem logaödischen Schluss zueilen. Gerade diese Art choriambischer Lieder ist aber die häufigste, so dass man in vielen Fällen zweifeln kann, ob man choriambische oder logaödische Perioden vor sich habe.

532. Der Choriambus ist selbst schon ein zusammengesetzter, kein einfacher Fuss mehr; daher erscheint er auch geradezu als Kolon eines mehrgliedrigen Verses, wie in

_ _ _◡ ◡ — | _◡ ◡ — | _◡ ◡ _ ◡ _

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem

und ist es bei langen choriambischen Versen zweifelhaft, ob man den Vers in Kola, die selbst wieder aus mehreren Choriamben

bestehen, oder direct in einzelne choriambische Füsse zu zerlegen hat. Die Zerlegung in mehrfüssige Kola ist desshalb so unsicher, weil bei den Dramatikern die handschriftliche Zerlegung äusserst schwankend und regellos ist, und die Dichter selbst nur in wenigen Fällen durch die gleiche Cäsur in Strophe und Antistrophe einen Wink für die Analyse gegeben haben. Auch bezüglich der Grösse choriambischer Kola ermangeln wir einer bestimmten Angabe der alten Theoretiker; zweifüssige Kola können wir ohne Bedenken annehmen, auch Kola aus zwei Choriamben mit logaödischer Clausula –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ – reihen sich leicht in die Kategorie logaödischer Pentapodien ein; hingegen erregen dreifüssige Kola schwere Bedenken, da auch im trochäischen Metrum Hexapodien wenig gebräuchlich waren.

533. Bezüglich des Baues choriambischer Verse und Perioden sind hauptsächlich zwei Stellen zu beachten, der Anfang und der Schluss. Die choriambischen Verse beginnen entweder mit einem Choriamb, oder mit einem einsylbigen Auftakt, oder mit einer zweisylbigen Basis. Den Schluss derselben bildet nur äusserst selten ein Choriamb, weil solche Verse des rhythmischen Abschlusses entbehren und das aufgeregte Gemüth nicht zur Ruhe kommen lassen. In der Regel schliessen desshalb die Choriamben mit den Schlussformen –⏑ ⏑ – ⏓ oder –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ oder –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓. Auch die längere logaödische Clausula –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – findet sich einmal in den Persern v. 648 = 653. Alle diese logaödischen Schlussformen haben einen einschmeichelnden Zug und waren desshalb auch bei den alten Dichtern besonders beliebt. Härter und seltener ist die Schlussform –⏑ ⏑ – – ⏑ –, wo der Abschluss der Periode nur durch den Uebergang von den stürmischeren Choriamben zum ruhigeren Creticus angedeutet ist. Endlich findet sich auch die hinkende Schlussform –⏑ ⏑ – – ⏓ wie in dem Vers

– – –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – – –

ἀλλ᾽ ἁ μοιριδία τις δύναςις δεινά.

Was den rhythmischen Werth dieser verschiedenen Versschlüsse anbelangt, so bildet bei dem dochmischen und choliambischen Ausgang das alloiometrische Element einen Fuss für sich

. . . . | –⏑ ⏑ – | – ⏑ – | –⏑ ⏑ – | – –

und ist bei dem logaödischen Schluss der erste Trochäus mit dem vorausgehenden Daktylus zu einem Doppelfuss zu vereinigen

. | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⊔ ⊔ | oder | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – ⏑ | – – ⊼ |

Unsicherer ist die Messung der allerdings nur wenigen choriambischen Verse, welche den Ausgang daktylischer Hexameter haben, wie

παννύχιοις πάντες ἐπέλθωμεν, ὁ Θήβας ἐλελίζων (Soph. Ant. 152)

Das von Brambach und andern vorgeschlagene Schema

–⏑ ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ – ⏑̄ |

hat desshalb wenig Wahrscheinlichkeit, weil die 2 letzten Sylben dieses wie der meisten ähnlichen Verse (Anacreon fr. 19 u. 20, Aesch. Sept. 928, Soph. El. 837, Aiac. 630, Eur. Bacch. 113, Rhes. 377, Ter. Ad. 613) lang sind, die Messung also vom Spondeus, nicht vom Trochäus auszugehen hat. Ich fasse daher diese Verse mit den alten Metrikern als hyperkatalektische, deren letzter Fuss entweder durch Pausen oder durch die anfangenden Sylben des nächsten Verses seine Ergänzung erhielt

–⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – | –

Reine choriambische Verse.

534. Der Tetrameter ist auch im choriambischen Rhythmus das gebräuchlichste Metrum:

–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – | –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –

δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες καλλίκομοί τε Μοῖcαι (Sappho)

delicium, blanditiae, ludus, amor, voluptas (Ausonius, idyll. 7).

Dieses Metrum, Sapphicum von Servius c. 5 genannt, zerfällt augenscheinlich in zwei Theile, die in der Regel durch die Cäsur von einander geschieden sind, wie in Heracl. 353 = 362, Med. 643 = 652, Bacch. 384 = 401. Verletzt ist die Cäsur in Herc. fur. 637 und Rhes. 369. Terentius geht an der einzigen Stelle, wo in der lateinischen Komödie Choriamben vorkommen, in den Brüdern v. 612, so weit, eine zweifelhafte Sylbe am Schlusse des ersten Kolon zuzulassen:

membra metu debilia | *sunt, animus timore.*

Andere Formen des Tetrameters sind:

–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – | –́⏑ ⏑ – –́ ⏑ –

αἲ Κυθερήας ἐπιπνεῖτ' ὄργια λευκωλένου (bei Heph. c. 9)

–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – | –́⏑ ⏑ ⏑⏑ –́ ⏑̲

καί c' ἐν ἀφύκτοιcι χερῶν εἷλε θεὰ δεcμοῖc (Eur. Alc. 984)

–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – | –́⏑ ⏑ – | –́ ⏑ – ⏑̲

obstipuit, pectore consistere nil consili quit (Ter. Ad. 613).

Ein reiner choriambischer Tetrameter, der in der nachfolgenden Clausula seinen Abschluss erhält, steht in Aesch. Pers. 633

⏖́ ⏑ — ⏖́ ⏑ — | ⏖́ ⏑ — ⏖́ ⏑ — || ⋀ ⏑̄ ⏖ ⏑ —́ —

ἦ ῥ᾽ ἀΐει μου μακαρίταϲ ἰϲοδαίμων βαϲιλεὺϲ || βάρβαρα ϲαφηνῆ.

535. Wie in allen Versgattungen kommt neben dem vollständigen Tetrameter auch seine Hälfte als Glied eines Systems oder als προῳδικόν und ἐπῳδικόν vor. Als gewöhnlichsten choriambischen Dimeter führen die Metriker das Ἀρχιλόχειον (Diomed. p. 509, 3) oder Ἀριϲτοφάνειον (Servius c. 5) auf:

⏖́ ⏑ — ⏑ —́ —

οὐκ ἐτὸϲ ὦ γυναῖκεϲ (Aristophanes),

das bei Horaz Od. I 8 als Proodus eines längeren choriambischen Verses vorkommt:

Lydia, dic, per omnes
te deos oro, Sybarin cur properas amando.

Eine zweite Art choriambischer Dimeter hat die Form

⏖́ ⏑ — —́ ⏑ —

ἱϲτοπόνοι μείρακεϲ (bei Heph. c. 9)

536. Trimeter waren im choriambischen Rhythmus ebenso wenig wie im trochäischen beliebt; doch treffen wir reine choriambische Trimeter als Theile grösserer Perioden in Aesch. Suppl. 57, Eur. Bacch. 375 u. Arist. Nub. 811, und sind uns auch einige selbständige Trimeter mit logaödischem Ausgang überliefert:

⏖́ ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ —́ —

δακρυόεϲϲάν τ᾽ ἐφίληϲαν αἰχμάν (Anacreon, vgl. Soph. Ant. 608)

⏖́ ⏑ — ⏖́ ⏑ — —́ ⏑ —

οὐδὲ λεόντων ϲθένοϲ οὐδὲ τροφαί (Heph. c. 9).

537. Vom Pentameter sagt Victorinus II 6, 7, dass ihn der attische Komiker Cratinus häufig gebraucht habe. Nach Hephästion c. 9 hat Callimachus ein ganzes Lied in diesem Versmass gedichtet; aus demselben führt uns der Metriker folgenden Vers an

⏖́ ⏑ — ⏖́ ⏑ — | ⏖́ ⏑ — | ⏖́ ⏑ — ⏑ —́ —

δαίμονεϲ εὐυμνότατοι Φοῖβέ τε καὶ Ζεῦ διδύμων γενάρχαι.

Vergleiche damit die Pentameter in Eur. Bacch. 384 = 401, Arist. Acharn. 1162. 1155 = 1166, in denen jedoch die von mir im Schema angedeutete Gliederung nicht regelmässig durch Wortschluss unterstützt wird.

Ein hyperkatalektischer Pentameter mit der Betonung

‿́◡ ◡ ⏗ ⏗◡ ◡ ⏗ ⏗ | ◡◡ ⏗ ⏗◡ ◡ ⏗ ⏗◡ ◡ ⏗ ⏗

liegt in den Bacchen des Euripides v. 113 = 128 vor:

ἀμφὶ δὲ νάρθηκας ὑβριστὰς ὁσιοῦσθ᾽. αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει.
πνεύματι ματρός τε Ῥέας ἐς χέρα θῆκαν, κτύπον εὐάσμασι βακχᾶν.

538. Den Hexameter hatte der alexandrinische Dichter Philikos in einem ganzen Gedicht durchgeführt, und sich dieser Versform als seiner Erfindung gerühmt:

–́◡ ◡ — –́◡ ◡ — –́◡ ◡ — | –́◡ ◡ — –́◡ ◡ – ◡ –́ –

καινογράφου συνθέσεως τῆς Φιλίκου, γραμματικοί, δῶρα φέρω
πρὸς ὑμᾶς.

Aber Hephästion c. 9 bemerkt zu dieser eitlen Prahlerei, dass schon vor Philikos der Rhodier Simmias in zwei von ihrer künstlichen Gestalt benannten Gedichten, in den Πτέρυγες und in dem Πέλεκυς, den Vers angewandt habe. Aus der uns erhaltenen Literatur vermag ich kein Beispiel anzugeben. Die Theilung des Verses in zwei Trimeter wird in den vier von Hephästion angeführten Beispielen durch die Cäsur bestätigt, doch lässt sich aus so wenigen Fällen noch kein zuverlässiger Schluss ziehen und entspricht die Gliederung in drei zweifüssige Kola mehr der Analogie der verwandten trochäischen und kretischen Verse.

Die griechischen Dramatiker haben aber noch grössere choriambische Verse gedichtet. Einen katalektischen choriambischen Heptameter des Phrynichus erwähnt Victorinus II 6, 12; ihm stellen sich die akatalektischen Heptameter in Eur. Bacch. 376 = 391 zur Seite, ebenso die Verse in Aesch. Suppl. 545 = 554:

φῦλα, διχῆ δ᾽ ἀντίπορον
γαῖαν ἐν αἴσᾳ διατέμνουσα πόρον κυματίαν ὁρίζει.
γᾶς ποταμοὺς ἀενάους
καὶ βαθύπλουτον χθόνα καὶ τὰν Ἀφροδίτας πολύπυρον αἶαν.

Victorinus bemerkt zu dem Heptameter des Phrynichus: ultra quam proceritatem choriambicum non facile possis reperire. Aber selbst wir vermögen noch grössere Perioden anzuführen, nämlich einen Oktometer in Aesch. Agam. 201 (= 214)

μάντις ἔκλαγξεν προφέρων
Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκ|τροις ἐπικρούσαντας Ἀτρεί-
δας δάκρυ μὴ κατασχεῖν.

einen Enneameter in Aesch. Sept. 919 (vgl. Eur. Phoen. 1519)

δαϊόφρων, οὐ φιλογαθὴς, ἐτύμως
δακρυχέων ἐκ φρενὸς, ἃ | κλαομένας μου μινύθει,
τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.

Choriambische Verse mit Basis.

539. Wir haben oben § 257 gesehen, dass die äolischen Dichter daktylische Verse dichteten, in denen erst mit dem zweiten energischer einsetzenden Fuss die daktylische Reihe begann, und der erste Fuss gewissermassen nur die Einleitung, die Basis der Reihe bildete. Diese Eigenthümlichkeit ging aus dem daktylischen Versmass auf das choriambische über.

Bei den äolischen Dichtern erscheint diese Basis als ein δισσύλλαβον ἀδιάφορον, das im Text durch einen Spondeus, Trochäus, Jambus oder Pyrrichius ausgedrückt werden konnte. Anakreon und die Dramatiker schlossen den Pyrrichius aus, erlaubten sich aber statt dessen einen Tribrachys. Horaz stellte wieder regelmässig die ursprüngliche spondeische Form der Basis her, und der Vorgang des Horaz blieb massgebend für die meisten nachfolgenden Dichter der Lateiner. Nur Seneca kehrte zur freieren Weise des Catull zurück und erlaubte sich statt des Spondeus auch einen Trochäus und selbst einen Jambus zu gebrauchen.

540. Die alten Metriker rechneten diese choriambischen Verse mit vorausgehender Basis nicht mehr zu den Choriamben, sondern zu den Antispasten, indem sie von der Form

⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | ⏑ – – ⏑ | . . .

ausgingen. Ueber die offenbare Verkehrtheit dieser Messung haben wir uns bereits früher ausgesprochen, aber nicht so leicht ist es über das Verhältniss jener Basis zu dem übrigen Theile des Verses ins Reine zu kommen. Wahrscheinlich ward dasselbe von den Dichtern selbst nicht immer in gleicher Weise aufgefasst. So lange die Basis, wie bei den äolischen Dichtern, in 2 Kürzen bestehen durfte, konnte sie füglich nur die Bedeutung eines zweisylbigen Auftaktes haben; nachdem aber der Umfang von 3 bis 3½ Zeiten zur festen Regel für dieselbe geworden war, scheint sie auch mit den übrigen Füssen die gleiche Stellung in der rhythmischen Reihe erlangt zu haben. Die natürliche Folge davon war, dass sich der Choriamb in seine 2 Theile auflösen musste, so dass entweder die ganze Reihe monopodisch

gemessen wurde oder der erste Theil des Choriambus, der kyklische Daktylus, sich mit dem vorausgehenden Fusse zu einem Doppelfuss verband. Es ergeben sich auf solche Weise 3 verschiedene Messungen für unsere Verse:

. . | –⏑ ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔
– ⏓ | –⏑ ⏑ | ⊔ ‖ ⏑́ ⏑ | ⊔ ‖ –⏑ ⏑ | –
– ⏓ –⏑ ⏑ | ⊔ –⏑ ⏑ | ⊔ –⏑ ⏑ | ⊔

Die erste war massgebend für die äolischen Meliker, der zweiten, welche die Zerlegung des Verses in Kola in den Vordergrund drängte, folgten Horaz und seine Nachfolger; die dritte liegt der Theorie der alten Metriker zu Grund und scheint schon den attischen Dichtern vorgeschwebt zu haben.

Besteht die Basis in Strophe und Antistrophe aus einem Spondeus, so ist auch eine 6zeitige Messung derselben denkbar:

⊔ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔ |

541. Das verbreitetste choriambische Metrum mit vorausgehender Basis ist das A s c l e p i a d e u m (Heph. c. 10, Victor. III 4, 12):

. . –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – ⏑ –

ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων (Alcaeus)

Von Alcäus hat das Metrum Horaz entliehen, der nur in der Basis regelmässig einen Spondeus setzte, worin ihm vielleicht der alexandrinische Dichter Asclepiades, nach dem das Metrum benannt ist, vorangegangen war. Dem Beispiele des Horaz folgte Seneca und Prudentius, die überdiess nach einer Bemerkung L. Müllers, Proleg. Hor. p. IX nie den zweiten Fuss durch ein daktylisches Wort ausfüllten. Die von den Lateinern nie verletzte Cäsur nach der 6ten Sylbe findet sich vernachlässigt bei Sappho fr. 56 und in Eur. Ion 1232.

Neben der vollständigen Form des Ἀσκληπιάδειον war auch die katalektische in Gebrauch:

– – –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – ⏓

Νίκην ἡ χορικῶν ἐστὶν ἑταίρα (Arist. Eq. 589).
Obduxere polum nubila coeli (Daniel, Thes. hymn. n. 21).

Die Cäsur ist in den lateinischen Dichtungen des Mittelalters strenge eingehalten, bei den griechischen Dramatikern hingegen mehrmals, wie in Eq. 590, Ran. 326, Aias 629, Oed. Col. 703. 714. 716, Alc. 985 vernachlässigt.

Mit diesem Metrum sind die zwei Verse, welche in den anakreontischen Gedichten des byzantinischen Mittelalters zwischen anakreontische

Strophen gesetzt und κουκούλια im Gegensatz zu den Strophen (οἶκοι) genannt wurden, nahe verwandt. Als Beispiel setze ich aus der Anthol. gr. carm. christ. p. 45 den Anfang des Gedichtes des Sophronius auf Jerusalem her:

Ἅγιον πόλισμα θεῖον
Ἱερουσαλήμ τ' ἐς νῦν δή
ἐθέλω πύλας παρεῖναι,
ἵν' ἀγαλλιῶν ἐσέλθω.
Εὐαγέων Σολύμων ἔνθεος οἶστρος
αἰὲν ἐμὴν κραδίην σφόδρα δαμάζει.

Mit dem Ἀσκληπιάδειον theilen diese Verse die streng gewahrte Cäsur nach der Hebung des 3ten Fusses, sie weichen von ihm darin ab, dass der 1te Fuss ein Daktylus und nicht ein Spondeus ist. Da aber überdiess statt dieses choriambischen Verses auch ein jonischer Trimeter

στεφάνοις ἀθανάτοις στέψατε νύμφης (Anthol. p. 44)

in ganz gleicher Stellung vorkommt, so ist auch hier, ähnlich wie bei der trochäisch-jambischen Basis die Freiheit der Umkehr des 1ten Fusses anzunehmen:

◡◡ _ _◡ ◡ — _◡ ◡ — _
_◡ ◡ _◡ ◡ — _◡ ◡ _ _

542. Der versus Asclepiadeus maior, auch μέτρον Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον von Hephaestion c. 10, und Alcaicum von Servius c. 9 genannt, ist um einen Choriamb grösser als der gewöhnliche asclepiadeische Vers:

. . _◡ ◡ — | _◡ ◡ — | _◡ ◡ _ ◡ _

μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω (Alcaeus)
nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem (Horaz).

Der Vers spielte in den Liedern der Sappho und des Alcäus eine grosse Rolle; das ganze dritte Buch der Sappho war nach Hephästion c. 10 in diesem Metrum geschrieben; in der Zeit der alexandrinischen Kunstpoesie haben Callimachus und Theocrit in diesem Metrum gedichtet; von letzterem ist uns noch ein ganzes Gedicht, Ἠλακάτη überschrieben, in diesem Versmass erhalten, das die Nachahmung der lesbischen Schule auch durch den künstlich nachgebildeten äolischen Dialekt verräth. In demselben hat auch die Basis noch die dreifache Form eines Spondeus, Trochäus, Jambus:

Γλαύκας ὦ φιλέριθ' ἀλακάτα, δῶρον Ἀθανάας
γύναιξιν, νόος οἰκωφελίας αἶσιν ἐπάβολος.
τυῖδε γὰρ πλόον εὐάνεμον αἰτήμεθα πὰρ Διός.

Aber die lateinischen Dichter Catull, n. 30, Horaz, od. I 11, I 18, IV 10, Prudentius, praef. lassen, wie bei dem kleineren

asclepiadeischen Vers, die Basis regelmässig aus einem Spondeus bestehen.

Die in dem Schema angedeutete mesodische Gliederung wird von Horaz ausnahmslos — denn der Vers

arcanique fides | *prodiga per*|*lucidior vitro* (Od. I 18, 16)

bildet nur eine Scheinausnahme — und von Prudentius fast ausnahmslos durch die Cäsur nach der 6ten und 10ten Sylbe unterstützt; aber Catull und die griechischen Dichter haben nicht mit gleicher Strenge jene Cäsuren eingehalten, und manchmal sogar beide Worteinschnitte vernachlässigt, wie Alcaeus fr. 39

τέγγε πνεύμονας οἴνῳ· τὸ γὰρ ἄςτρον περιτέλλεται.

vergl. Theocr. 28, 5. 8. 21.

543. Vom grossen asclepiadeischen Vers gibt es drei Nebenformen:

– – –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – – ⏓

ἄλλον οὔτιν' ἔγωγ' οἶδα κλύων οὐδ' ἐςιδὼν μοίρᾳ (Soph. Phil. 680)

– – –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – ⏑ – –

τρέψας θυμὸν ἐς ἥβην τερένων ἡμιόπων ὑπ' αὐλῶν (Anacr. fr. 20)

– – –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – ⏓

καθνάςκει Κυθέρη' ἁβρὸς Ἄδωνις· τί κε θεῖμεν (Heph. c. 10).

Der mittlere Vers, der sich auch noch bei Anacreon fr. 19 findet, heisst bei Hephästion c. 10 Cιμμιακόν von dem alexandrinischen Dichter Simmias, der ihn wahrscheinlich κατὰ ςτίχον öfter hintereinander wiederholte. Die beiden nach dem Bau des Hauptverses zu erwartenden Cäsuren sind vernachlässigt in Anacreon fr. 19. 20, Soph. Phil. 695, Simmias bei Hephaestion.

Ausserdem gibt es noch eine grosse Anzahl choriambischer Verse mit vorausgehender Basis, von denen ich mich begnüge die hauptsächlichsten in Kürze zu verzeichnen:

– ⏒ –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – –

δεινὸν μὲν τὸ πάλαι κείμενον ἤδη κακόν, ὦ ξεῖν', ἐπεγείρειν
(Soph. Oed. Col. 510 = 521)

οὔτοι μήποτέ ς' ἐκ τῶνδ' ἑδράνων, ὦ γέρον, ἄκοντά τις ἄξει
(Soph. Oed. Col. 176 = 192)

– ⏒ –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – –

πρὶν μὲν ἐννυχίων δείματος ἦν μοι προβολὰ καὶ βελέων
θούριος Αἴας (Soph. Aias 1210 = 1199)

– ⏒ –⏑⏑ – | –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – | –⏑ ⏑ – –⏑ ⏑ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ξυντίθηςι δὲ παιδὸς μόρον, ὡς αὐτοφόνως ὤλετο πρὸς χειρὸς ἔθεν
δυςμάτορος κότου τυχών (Aesch. Suppl. 65 = 60)

In anderen Versen der Art, welche mit einem Pyrrichius oder einem Jambus angehen, wie

Κρονίδα βασιλῆος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πεδ' Ἀχιλλέα (Alcaeus)
τί μ' ὦ παρθένε βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες ἐς φῶς (Phoen. 1539)

weisen die Wortschlüsse mehr auf jonischen Rhythmus hin:

⏖ – ⏑ ⏑ | – –⏑ ⏑ | – –⏑ ⏑ | – –⏑ ⏑ | – ⏑ –
⏑ | – –⏑ ⏑ | – –⏑ ⏑ | – –⏑ ⏑ | – –⏑ ⏑ | – –

Selbst in dem Verse aus Aesch. Suppl. wird der Uebergang zu dem Schlusskolon leichter vermittelt, wenn man vom jonischen Grundrhythmus ausgeht.

Die untermischten Choriamben.

544. Die alten Metriker wurden zu ihrer Auffassung des Choriamb als eines aus einem Trochäus und einem Jambus zusammengesetzten sechszeitigen Fusses hauptsächlich durch die Wahrnehmung gebracht, dass sich oft choriambische Füsse mit jambischen und trochäischen Dipodien verbinden und einige Mal sogar in Strophe und Antistrophe entsprechen. Solche mit jambischen und trochäischen Dipodien verbundene choriambische und jonische Verse nannten sie μέτρα μικτά, über die ich im allgemeinen bereits im ersten Theil § 93 gehandelt habe.

Durch die Beimischung von trochäischen Füssen wird das Pathos und die Heftigkeit des choriambischen Rhythmus bedeutend herabgestimmt, womit es in Einklang steht, dass sich die gemischten Metra hauptsächlich in den Chorgesängen und Monodien der Komödie finden.

545. Gleichsam als erweiterte Basis pflegten die griechischen Dichter öfter einer rhythmischen Reihe eine aufsteigende jambische Dipodie vorauszuschicken. Wie also ein Doppeljambus einer trochäischen, kretischen, logaödischen Reihe vorausgeht in Versen, wie

⏑ ⏑́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
ἔπη μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπόν (Eur. Herc. fur. 111)

⏑ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⊔
μέλει φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ (Aesch. Agam. 287)

⏑ –́ ⏑ ⊔ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
τίς ὅντιν' ἁ θεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα (Soph. Oed. R. 463)

ebenso wird auch häufig einer choriambischen Reihe eine jambische Dipodie, namentlich im Anfang der Strophe vorausgeschickt. Dadurch ergaben sich folgende gemischte choriambische Verse:

⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις (Arist. Av. 1372)

⏑ ⏑́ ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — –́ –

νικᾷ δ' ἐναργὴς βλεφάρων ἵμερος εὐλέκτρου (Soph. Antig. 795)

⏑ ⏑́ ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ —

τίς Ἑλλὰς ἢ βάρβαρος ἢ τῶν προπάροιθ' εὐγενετᾶν (Eur. Phoen. 1510)

⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ —, ⏑́⏑ ⏑ —, ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –

μόλις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου (Arist. Lys. 328)

Vergl. Soph. El. 837, Eur. El. 460, Iph. Aul. 1036, Arist. Thesm. 356. Aehnlich gebaute Verse finden sich auch in der indischen Liederpoesie.

O. Meissner hat in einem Aufsatz über den Choriamb im Philologus X 1—24 nachzuweisen gesucht, dass die den Choriamben vorausgehende jambische Dipodie einen reinen $^3/_4$ Takt von der Form ♩ ♩ ♪ ♩ bilde, indem er von der Voraussetzung ausging, dass die erste Sylbe jenes scheinbaren Diiambus immer eine Länge sei. Die Voraussetzung ist unrichtig, wie die angeführten Beispiele beweisen. Indess ist es doch möglich, dass die erste Sylbe des Diiambus im Rhythmus nicht als Auftakt behandelt, sondern als erster betonter Theil des Doppelfusses betrachtet wurde. Dieses wird besonders durch das eupolideische Metrum wahrscheinlich gemacht, da in demselben sich der den Choriamb vertretende Diiambus mitten im Verse findet, wo doch kaum von einem Auftakt die Rede sein kann. Dann sind also gewissermassen die Taktglieder umgestellt und steht die Kürze des Jambus in der Hebung, die Länge in der Senkung. Aehnliche Verhältnisse gehören in der modernen Musik gar nicht zu den Seltenheiten.

Mit dem Diiambus, erwartet man, müsse stets ein Wort schliessen. Dem ist aber nicht so; der Wortschluss ist z. B. vernachlässigt in Soph. Aias 1202, Ant. 795, Arist. Nub. 1024, Lys. 329. Auffällig ist es, dass in Eur. Iph. Aul. 1037 die schliessende Länge jenes Diiambus in 2 Kürzen aufgelöst ist.

546. Zu den gemischten Choriamben rechnen ferner die alten Metriker jene Verse, die auf eine jambische Dipodie ausgehen, oder in denen mitten zwischen Choriamben eine jambische Dipodie steht, in welch beiden Fällen wir aber richtiger die erste Kürze des Diiambus noch zum vorausgehenden Doppelfuss ziehen werden, wie

⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –

πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶς αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ (Anacr. fr. 21)

⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ –⏑ ⊔́ –

οἶκον ἐν ᾧ κόραι σε Λυδῶν μεγάλως σέβουσιν (Arist. Nub. 600)

⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ —

τόν τε μεγασθενῆ τριαίνης ταμίαν (Arist. Nub. 566)

–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́⏑ ⏑ –

ἐν δ' ἑλίκεcci βουcὶ καὶ κλυτοῖc πεcὼν αἰπολίοιc (Soph. Aias 374).

In der letzten Classe von Versen vertritt sogar einige Mal die jambische Dipodie geradezu den Choriamb in der respondirenden Strophe, wie in Soph. Phil. 1137 ∾ 1161:

–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗ –́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

μυρί' ἀπ' αἰcχρῶν ἀνατέλλονθ', ὃc ἐφ' ἡμῶν κάκ' ἐμήcατ' ὦ Ζεῦ.
μηκέτι, μηδενὸc κρατύνων, ὅcα πέμπει βιόδωροc αἶα.

ebenso in Arist. Ach. 1150 ∾ 1162, Lys. 326 ∾ 340, Anacr. fr. 21; vergl. Lys. 324 ∾ 337, Nub. 955 ∾ 1030; Soph. Phil. 1100 ∾ 1121 führe ich nicht an, da Hermann an der Hand des Scholiasten die vollständige Responsion hergestellt hat.

547. Eupolideon metron polyschematiston.

Seltener ward eine trochäische Dipodie mit choriambischen Füssen verbunden. Victorinus III 2 tadelt eine derartige Verbindung, bemerkt aber doch, dass dieselbe in dem häufig von Dichtern der neuen Komödie, von Diphilus und Menander gebrauchten Metrum

– ⏑ – ⏑ | – ⏑⏑ – | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –

sich finde. Es ist dieses nichts anderes als die reine Form des μέτρον Εὐπολίδειον πολυcχημάτιcτον. Das Metrum heisst πολυcχημάτιcτον, vielgestaltig, weil die Komiker es mit solcher Freiheit behandelten, dass sie nur den zweiten, vernehmlicher zum Ohr dringenden Theil der beiden Kola rein bauten, im ersten sich verschiedene, nur in der wesentlichen Gleichheit des Zeitumfangs übereinstimmende Formen erlaubten. Es erhielt auf solche Weise der eupolideische Vers folgende Gestalten (cχήματα):

– ⏑̄ – ⏑̄ | –⏑ ⏑ – || – ⏑̄ – ⏑̄ | – ⏑ ⏗ ||

κἀγώ, παρθένοc γὰρ ἔτ' ἦ | κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν,
ἐξέθηκα, παῖc δ' ἑτέρα | τιc λαβοῦc' ἀνείλετο.

⏑ – – ⏑̄ | –⏑ ⏑ – || – ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ ⏗ ||

ὁ cώφρων τε χὠ καταπύ|γων ἄριcτ' ἠκουcάτην.

– ⏑ – ⏑ | –⏑ ⏑ – || ⏑ – – ⏑ | – ⏑ ⏗ ||

ὦ θεώμενοι, κατερῶ | πρὸc ὑμᾶc ἐλευθέρωc.

⏑⏑ ⏑ – ⏑ | –⏑ ⏑ – || – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏗ ||

ἐρυθρὸν ἐξ ἄκρου παχὺ τοῖc | παιδίοιc ἵν' ἦν γέλωc.

So gross scheint indess die Freiheit auch der Komiker nicht gewesen zu sein, dass sie jene verschiedenen Formen sich in

Strophe und Antistrophe entsprechen liessen. Wenigstens sind sämmtliche oben angeführten Verse aus einer κατὰ cτίχον componirten Partie der Parabase der Wolken des Aristophanes entnommen. Weitere Beispiele für unser Metrum finden sich bei Cratinus fr. 96, Pherecrates fr. 126, Plato fr. 89, Alexis fr. 231, Eur. Orest. 812.

Ueber die Icten des Verses sind uns keine Bestimmungen aus dem Alterthum erhalten, wir müssen uns daher lediglich an die bei den Dichtern selbst vorliegenden Thatsachen halten. Da es nun nicht zweifelhaft sein kann, dass die Haupticten bei den verschiedenen Formen des Verses auf die gleichen Stellen fielen und an lange Sylben gebunden waren, so muss die 2. und 4. nicht die 1. und 3. Syzygie am stärksten betont worden sein. Bedenkt man ferner, dass der Ictus des ersten Fusses der ersten Syzygie so schwach war, dass er die Umkehr der Theile des Fusses nicht hinderte, so ergibt sich für die Ictenverhältnisse des eupolideischen Verses das Schema

⏒̇ ⏓ –̇ ⏓ | ⏖̈ ⏑ –̈ ‖ ⏒̇ ⏓ –̇ ⏓ | –̈ ⏑ ⏗̈ ‖

548. Cratineon metron polyschematiston.

Mit dem Eupolideion verwandt ist das μέτρον Κρατίνειον. Dasselbe hat in seiner Reinheit die Form

–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗ | –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏗

Εὔιε κιccοχαῖτ᾽ ἄναξ | χαῖρ᾽ ἔφαcκ᾽ Ἐκφαντίδηc (Cratinus bei Heph.).

Daneben gebrauchte aber nach Hephästion Eupolis in der Parabase seiner Ἀcτράτευτοι auch noch folgende gleichwerthige Nebenformen:

–́⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏓ ⏗ | –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ ⏗

ἄνδρεc ἕταιροι, δεῦρ᾽ ἤδη | τὴν γνώμην προcίcχετε,
εἰ δυνατὸν καὶ μή τι μεῖ|ζον πράττουcα τυγχάνει.

–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

καὶ ξυνεγινόμην ἀεὶ | τοῖc ἀγαθοῖc φάγροιcιν.

Die letzte Abweichung ist die stärkste, da sie auch nicht einmal den gleichen Ausgang wahrt; wahrscheinlich stund der Vers am Schluss eines κατὰ cτίχον componirten Melos, und sollte der thetische Ausgang zur Abrundung des Rhythmus dienen.

549. Die erwähnten Freiheiten des vielgestaltigen Baues gemischter Choriamben finden sich auch noch in einigen anderen Versen, wie in

_ ⏓ _ ⏓ | ⏖ ⏑ _ |
κρίνειν ἢ νὴ τὸν φίλιον (Pherecr. fr. 92. vgl. Soph. Phil. 204—6)

_ ⏓ _ ⏓ | ⏖ ⏑ _ ⏑ | _ ⏑ _ ⏑ | ⊔ _ ∧ |
ἄρρητ' ἀρρήτων τελέσαντα φοινίαισι χερσίν (Soph. Oed. R. 465)

⏓ _ ⏑ _ | ⏖ ⏑ _ | _ ⏓ _ ⏓ | ⏖ ⏑ _ |
Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεῖ (Arist. Nub. 604)

_ ⏓ _ ⏓ | ⏖ ⏑ _ ⏑ | ⊔ ⏒
'Αλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν
δεινὰ γὰρ πάντᾳ γ' ἐπιπνεῖ μέλισσα (Eur. Hipp. 553 = 563)

550. Die Verbindung von Choriamben und trochäischen Syzygien kommt ausserdem vor in den Versen:

⏗ ⏑ _ ⏓ ⏗⏑ ⏑ _ | ⏗⏑ ⏑ _ ⏑ ⊔́ _
ἀσπίδα ῥίψας ποταμοῦ καλλιρόου παρ' ὀχθάς (Anacreon)

⏗ ⏑ _ ⏑ ⏗⏑ ⏑ _ | ⏗⏑ ⏑ _ | ⏗⏑ ⏑ _ _
εἰ σὺ τὰν ἐμοὶ στυγερὰν Τρῳάδα γᾶν μ' ἤλπισας ἄξειν (Soph. Phil. 1174)

⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏗⏑ ⏑ _ | ⏗⏑ ⏑ _ | ⏗⏑ ⏑ _ ⏑ ⊔́ _
τίς ἄρα νέατος ἐς πότε λήξει πολυπλάγκτων ἐτέων ἀριθμός (Soph. Aias 1185).

Zu grossen Systemen ist jene Verbindung ausgesponnen in Eur. Orest v. 819—22:

τὸ καλὸν οὐ καλόν, τοκέων
πυριγενεῖ τέμνειν παλάμᾳ
χρόα, μελάνδετον δὲ φόνῳ
ξίφος ἐς αὐγὰς ἀελίοιο δεῖξαι.

Arist. Vesp. 1470—74:

τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων
οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος
τὸν φύσαντα σεμνοτέροις
κατακοινῆσαι πράγμασιν;

Pherekrates fr. 92:

_ ⏑ _ ⏑ τοῖς δὲ κριταῖς
τοῖς νυνὶ κρίνουσι λέγω,
μὴ 'πιορκεῖν μηδ' ἀδίκως
κρίνειν, ἢ νὴ τὸν φίλιον
μῦθον εἰς ὑμᾶς ἕτερον
Φερεκράτης λέξει πολὺ τού-
του κακηγορίστερον.

An den drei Stellen bildet das Kolon ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏖ ⏑ – den Grundstock der Periode; da aber mit einem so aufgeregten Rhythmus unmöglich die Periode schliessen konnte, so gaben Pherekrates und Aristophanes dem Schlusskolon die ruhigere Form – ⏑ – ⏑ – ⏑ – (vergl. Soph. Ant. 337, Oed. Col. 677, Eur. El. 153, Hippol. 67), und erlaubte sich Euripides einen längeren thetisch schliessenden Vers, dessen Rhythmus durch die Cäsur nach der ersten Dipodie und die schwere Form des zweiten Fusses eine passende Retardirung erhält. Geistreich ist die Vermuthung Bergks, de rell. com. att. p. 301, dass die angeführten Verse aus den Κραπάταλοι des Pherekrates das Pnigos oder Makron einer im eupolideischen Metrum gedichteten Parabase gebildet haben.

Die anakrusischen Choriamben.

551. In den vorausgehenden Paragraphen haben wir gesehen, dass häufig choriambischen Reihen als Präludium eine zweisylbige Basis oder eine jambische Dipodie vorausgeschickt wird. Noch einfacher ist die Einleitung der Reihe durch eine einsylbige Anakrusis, welche gewöhnlich in einer langen Sylbe besteht, um dem langen choriambischen Fuss besser das Gegengewicht zu halten:

⏒ ⏖ ⏑ – ⏖ ⏑ –

Im allgemeinen finden wir jedoch diese Form choriambischer Verse weniger zahlreich vertreten als die beiden ersteren, und bleibt es überdiess in vielen Fällen zweifelhaft, ob die betreffenden Verse choriambisch oder jonisch zu messen seien. Choriambische Messung werden wir mit Zuversicht nur da anzunehmen berechtigt sein, wo die erste Sylbe doppelzeitig ist und wo die choriambische Skandirung durch die Cäsuren des Verses unterstützt wird.

552. Als anakrusische Choriamben fassen wir demnach die Verse:

⏒ ⏖ ⏑ – ⏖ ⏑ – | ⏖ ⏑ – ⏑ –́ –

εὐμορφοτέρα Μναcιδίκαc | τᾶc ἀπαλᾶc Γυρίννωc (Sappho 76)
ὑπ᾽ ἀνδρὸc Ἀχαιοῦ θεόθεν | περθομέναν ἀτίμωc (Aesch. Sept. 324)

⏒ ⏖ ⏑ – | ⏖ ⏑ – ⏑ –́ ⏒

Κρῆccαί νύ ποτ᾽ ὧδ᾽ ἐμμελέωc πόδεcciν
ὤρχεῦντ᾽ ἀπάλοιc ἀμφ᾽ ἐρόεντα βῶμον,
πόαc τέρεν ἄνθοc μάλακον μάτειcαι (Sappho 54)

– ⏖ ⏑ – | ⏖ ⏑ – ⏖ ⏑ – | ⏖ ⏑ – –́ –

ἁ δ᾽ ἐρχομένα | μοῖρα προφαίνει δολίαν | καὶ μεγάλαν ἄταν
(Soph. Trach. 849)

– ⏑́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – –

ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ᾽, | οὔτε πάροιθέν ποτ᾽ ἔγωγ᾽
 οὔτε τὰ νῦν πω (Soph. Oed. R. 489)

– ⏑́⏑ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – | ⏑́⏑ ⏑ – ́– –

εἰ τῶν φανερῶς | οἰχομένων εἰς Ἀΐδαν | ἐλπίδ᾽ ὑποίσεις, κατ᾽ ἐμοῦ
 τακομένας | μᾶλλον ἐπεμβάσει (Soph. El. 833).

553. Der Basis des choriambischen Verses ist eine Anakrusis vorausgeschickt in dem von Hephästion c. 16 μέτρον ἐπιωνικόν genannten polyschematischen Verse

⏑̲ | – ⏑̄ –⏑ ⏑ | ⊔ – ⏑̄ | – ⏑ –⏑ ⏑ | –

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν ὅσας, Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερον τ᾽ ἦσθα νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.
ἔδει πρῶτον μὲν ὑπάρχειν πάντων ἰσηγορίαν.

Die angeführten drei Verse sind aus dem Χρυσοῦν γένος des Komikers Eupolis genommen, der sich vor andern in der freieren Behandlung der Parabase gefallen zu haben scheint. Aber vereinzelt findet sich der Vers auch bei Euripides, wie in Bacch. 879, Iph. Taur. 431. 436. 448; s. Fritzsche de versu Eupolideo p. 6.

Die Benennung des Verses ἐπιωνικόν scheint von der Zergliederung

⏑̄ – ⏑̄ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ – ⏑ –

ausgegangen zu sein und durch die Cäsur nach der 8ten Sylbe in dem ersten der angeführten Verse unterstützt zu werden. Aber mit dem schwachen Taktheil kann kein rhythmischer Fuss beginnen; wesshalb wir eine andere Messung angenommen haben, wobei der unvollständige letzte Fuss durch den scheinbaren Auftakt des nachfolgenden seine Ergänzung erhält.

Choriambische Systeme und Strophen.

554. Der Choriamb ist ein lyrisches Metrum; desshalb ist von vornherein zu erwarten, dass choriambische Verse keine gesonderte Stellung für sich hatten, sondern nur Theile von grösseren Perioden oder Strophen bildeten. Denn die Strophe ist die charakteristische Form aller Schöpfungen der Lyrik. In der That wurden nur einige der gemischten choriambischen Verse, welche sich ohnehin mehr den gewöhnlichen Versen des jambischen und trochäischen Rhythmus näherten, hintereinander κατὰ στίχον wiederholt, wie das metrum Eupolideum in Aristophanes Wolken 518—62. Sonst erscheinen choriambische Verse nur als Theile einer

Strophe. Von diesen bestunden einige freilich nur in der zwei- oder viermaligen Wiederholung desselben Verses. Auch die schlichte Form des Systems findet sich häufig in choriambischen Gedichten, namentlich der Komödie. Seltener kommen in der Tragödie längere Strophen des reinen choriambischen Rhythmus vor, da der kunstvollere Bau der chorischen Strophe die einfache Wiederholung choriambischer Kola verschmähte.

555. Choriambische Strophen der Melik. Die choriambischen Strophen der melischen Dichter ähneln in Form und Anlage so sehr den logaödischen Strophen, dass neuere Metriker geradezu die traditionelle Benennung aufgegeben und die Verse der choriambischen Strophen auf logaödische Schemata zurückgeführt haben. Es ist eine solche Analyse dadurch möglich geworden, dass in den meisten hieher gehörigen Strophen die Verse so gebaut sind, dass jedes Glied immer nur éinen Choriambus enthält. In Folge dessen lässt sich z. B. der asklepiadeische Vers

– – – ◡ ◡ – – – ◡ ◡ – ◡ –

den wir oben unter den Choriamben aufgezählt haben, recht gut auch als ein zusammengesetzter Vers des logaödischen Rhythmus auffassen:

– ◡̄ –◡ ◡ – | –◡ ◡ – ◡ –

Aber wenn auch Horaz von diesem Gesichtspunkt aus unseren Vers betrachtete, so werden wir trotzdem, wenigstens in der äusseren Anordnung, der Theorie der alten Metriker folgen, da schwerlich schon die äolischen Meliker die Anschauung des Horaz theilten, und in Versen mit 3 Choriamben die choriambische Skandirung ungleich sachgemässer ist als die Zerlegung in 3 logaödische Kola.

556. Choriambische Strophen wurden zuerst gedichtet von den äolischen Melikern, namentlich scheint Sappho die einfachen Weisen dieses melodischen Rhythmus geliebt zu haben. Auch unter den Fragmenten des Anacreon finden sich einige, n. 20. 21. 31. 32. 33, welche auf choriambisches Grundmass zurückgeführt werden müssen. Die chorischen Lyriker verschmähten den choriambischen Versbau, weil die öftere Wiederholung des Choriambus der Strophe einen zu unruhigen, stürmischen Charakter gegeben hätte, die kleineren choriambischen Kola der äolischen Melik aber zu wenig zur Erhabenheit des Chorgesangs zu passen schienen. Hingegen haben die Kunstdichter der alexandrinischen Zeit wieder mit Vorliebe den choriambischen Strophenbau auf-

genommen; von diesen hat ihn Horaz entlehnt, der uns jetzt, nach dem grossen Schiffbruch, den die Werke der griechischen Lyriker erlitten haben, als Hauptvertreter dieser Gattung der melischen Poesie gelten muss.

Aus diesen in Kürze geschilderten Verhältnissen erklärt es sich, warum wir es hier nur mit Strophen von kleinem Umfang zu thun haben. Alle hieher gehörigen Strophen des Horaz bestehen aus 4 Versen; Sappho und nach ihrem Vorbild Theokrit haben auch choriambische Strophen aus 2 Versen gedichtet, indem zu diesen Anacreon noch einen Epodus fügte, ergaben sich ihm dreizeilige Strophen.

557. Die hauptsächlichsten choriambischen Strophen der Melik sind folgende:

Sapphisches Distichon (vgl. Heph. c. 60, Bergk PLG³. p. 874):

– ⏒ –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏒ –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ – ⏑ –

Οὐδ' ἴαν δοκίμοιμι προcίδοιcαν φάοc ἀλίω
ἔccεcθαι cοφίαν παρθένον εἰc οὐδένα πω χρόνον (Sapph. fr. 70).

Anakreontisches Distichon:

– ⏒ –́⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏒ –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ – ⏑ ⌞́ ⏓

'Αρθεὶc δηῦτ' ἀπὸ Λευκάδοc
πέτρηc ἐc πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι (Anacr. fr. 19).

Dreizeilige Anakreontische Strophe:

–́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
–́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

πολλὰ μὲν ἐν δουρὶ τιθεὶc αὐχένα, πολλὰ δ' ἐν τροχῷ
πολλὰ δὲ νῶτον cκυτίνῃ μάcτιγι θωμιχθείc, κόμην
πώγωνά τ' ἐκτετιλμένοc.

Vierzeilige erste asklepiadeische Strophe:

–́ – –́⏑ ⏑ ⌞ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⌞ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⌞ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⌞ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Maecenas atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis (Hor. Od. I 1).

Grosse asklepiadeische Strophe:

–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem
circa mite solum Tiburis et moenia Catili;
siccis omnia nam dura deus proposuit neque
mordaces aliter diffugiunt sollicitudines (Hor. Od. I 18).

Dritte asklepiadeische Strophe:

–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Scriberis Vario fortis et hostium
victor Maeonii carminis alite,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit (Hor. Od. I 6).

Vierte asklepiadeische Strophe:

–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam? (Hor. Od. I 5).

Fünfte asklepiadeische Strophe:

–́ – –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏓

Sic te diva potens Cypri,
sic fratres Helenae, lucida sidera,
ventorumque regat pater
obstrictis aliis praeter Iapyga (Hor. Od. I 3).

Grössere sapphische Strophe:

–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ – – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑́ –́ ⏓
–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ – – –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

Lydia, dic per omnes
te deos oro, Sybarin cur properes amando
perdere? cur apricum
oderit campum patiens pulveris atque solis (Hor. Od. I 8).

In den Schematen der Oden des Horaz habe ich die choriambische Skandirung ausser Acht gelassen. Es handelt sich eben hier um Verse römischer Lyriker, diese aber haben durch die regelmässige Einhaltung der Cäsur sattsam angedeutet, dass ihnen bei dem Aufbau der choriambischen Verse wesentlich ihre Zusammensetzung aus Gliedern massgebend war. Diese Kola wurden von Horaz und seinen Nachfolgern so in den Vordergrund gerückt, dass ihnen gegenüber die Frage nach monopodischer oder dipodischer Analyse des ganzen Verses vollständig irrelevant wurde. Man könnte es sogar tadeln, dass ich die Daktylen unserer Strophen ausdrücklich als kyklische bezeichnet habe; denn dadurch, dass Horaz als Basis regelmässig einen Spondeus, statt einen irrationalen Trochäus setzte, hat er auch die Möglichkeit gegeben den Daktylus zu seinem vollen Umfange anzuhalten. Indess zog ich doch das Zeichen des kyklischen Daktylus vor, weil so die Verbindung der Choriamben oder Daktylen mit Trochäen sich leichter erklärt. Für die Ausdehnung der Schlusssylbe der einzelnen katalektischen Kola zum Umfange eines ganzen Taktes hat Horaz dadurch gesorgt, dass er mit ihr regelmässig ein Wort schliessen liess, so dass ein Theil der Zeit durch die die Kola trennende Pause in ähnlicher Weise wie in dem daktylischen Distichon ausgefüllt wurde.

Dass Horaz regelmässig 4 Verse zu einer Strophe verbunden wissen wollte, haben erst in unserer Zeit Meineke und Lachmann erkannt, doch scheint der Dichter eben dadurch, dass er so oft, in Od. III 20 durchaus, mit dem 4ten Vers den Sinn nicht schloss, angedeutet zu haben, dass er diese Strophen nicht als vollgiltige Strophen betrachtet wissen wollte. Von dem Gesetze weicht nur die Ode an Censorinus IV 8 ab, die aus 34 oder 2×17 Versen besteht; da diese Ode aber offenbar interpolirt ist und da namentlich der V. 17 von Seite des Sinnes und Metrums Anstoss erregt, so kann mit dieser Ode das Gesetz Meinekes nicht umgeworfen werden. Auch die Annahme Häusers, dass Horaz in dem 4ten Buch zu der einfacheren Composition Sapphos, die nach Hephästion p. 60 nur je 2 Verse zu einer Strophe verband, zurückgekehrt sei, hat keine Wahrscheinlichkeit, da die Regel der Vierzeiligkeit auch im 4ten Buch in Od. IV 10 gewahrt ist.

558. Choriambische Strophen der Komödie. Die gefälligen volksthümlichen Weisen der choriambischen Verse fanden auch in das Drama, namentlich in die Komödie Eingang. Es waren aber vorzüglich die einfachen, dem Versmass des Dialoges nahestehenden Formen des Systemes und der gemischten Choriamben, welche die Dichter der alten Komödie in Gesängen des Gesammtchors, wie einzelner Choreuten und Bühnepersonen anwandten.

Zu Systemen wurde besonders gern der katalektische und brachykatalektische Dimeter verwandt, wie in Aristophanes bei Hephästion c. 9:

Οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες, –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –
πᾶσι κακοῖσιν ἡμᾶς –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –
φλῶσιν ἑκάστοθ᾽ ἄνδρες· –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ – ||
δεινὰ γὰρ ἔργα δρῶσαι –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –
λαμβανόμεσθ᾽ ὑπ᾽ αὐτῶν. –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ – ||

Aristoph. Nub. 563—5:

Ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν, –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
Ζῆνα τύραννον ἐς χορόν –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
πρῶτα μέγαν κικλήσκω. –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ –

Aehnliche Systeme liegen vor in Arist. Equ. 581 ff. Vesp. 540 ff. und Pac. 783 ff. Aus Hephästion c. 15 sehen wir, dass speciell Sappho in diesen Liedern den Komikern zum Vorbild diente.

Unsere Zerlegung des Kolon in 2 Metra findet ihre Bestätigung an der syll. anc. in Arist. Equ. 552 und Vesp. 542

–́⏑ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ –
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος.
σκωπτόμενοι δ᾽ ἐν (δ᾽ ἂν ἐν codd.) ταῖς ὁδοῖς.

559. Häufiger noch gebrauchten die Komiker, namentlich in Wechselgesängen, sei es der Choreuten unter einander, sei es des Chorführers mit einem Schauspieler, gemischte choriambische Verse. Strophen, aus derartigen Versen zusammengesetzt, haben wir in Arist. Ach. 1150—61, Nub. 512—17, 563—74, 804—13, 949—58, Vesp. 273—80, 526—45, 1450—61. Zur Analyse wähle ich den Gesang des Weiberchors in Arist. Lys. 335—49 (= 321—34):

Ἤκουσα γὰρ τυφογέροντας ἄνδρας ἔρρειν στελέχη
φέροντας, ὥσπερ βαλανεύσοντας,
ὡς τριτάλαντον τὸ βάρος | δεινότατ᾽ ἀπειλοῦντας ἐπῶν,
ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυσαρὰς | γυναῖκας ἀνθρακεύειν·
ἅς, ὦ θεά, μήποτ᾽ ἐγὼ | πιμπραμένας ἴδοιμι,
ἀλλὰ πολέμου καὶ μανιῶν | ῥυσαμένας Ἑλλάδα καὶ πολίτας.
ἐφ᾽ οἷσπερ, ὦ χρυσολόφα, | σὰς πολιοῦχ᾽ ἔσχον ἕδρας.
καί σε καλῶ ξύμμαχον, ὦ | Τριτογένει᾽, ἤν τιν᾽ ἐκεί-
νων ὑποπίμπρῃ τις ἀνὴρ | φέρειν ὕδωρ μεθ᾽ ἡμῶν.

v. 3 ἐς πόλιν ὡς τριτάλαντον βάρος codd., cui respondet in stropha ὑπό τε νόμων ἀργαλέων.

a. ⏒ –́ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ – ⌴́ ⏓

b. –́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –, ⏒ ⏑⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ –
–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌴́ –

c. ⏒ –́ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ –, –́⏑ ⏑ – ⌴́ ⏑ ⏓
⏒ ⏑⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ –, –́⏑ ⏑ –, –́⏑ ⏑ – ⏑ ⌴́ –

d ⏒ –́ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ –, –́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –
–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –, –́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –
–́⏑ ⏑ – –́⏑ ⏑ –, ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⌴́ –

560. Choriambische Strophen der Tragödie. Strophen aus gemischten Choriamben sind auch der Tragödie nicht ganz fremd, da mehrere der freieren glykoneischen Strophen unter diese Kategorie gestellt werden können. Meistens aber begnügte sich die Tragödie damit einen oder den anderen choriambischen Vers bei Steigerung des Affektes den trochäischen oder glykoneischen Versen der Strophe beizugesellen. Von diesen eingelegten Choriamben werde ich weiter unten zu handeln Gelegenheit haben; hier führe ich die wenigen Beispiele von Strophen an, in denen der choriambische Rhythmus der vorherrschende ist.

Soph. Ant. 944—54 (= 955—65):

Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις
αὐλαῖς, κρυπτομένα δ᾽ ἐν | τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη.
καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,
καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους,
ἀλλ᾽ ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά.
οὔτ᾽ ἄν νιν ὄλβος οὔτ᾽ Ἄρης
οὐ πύργος οὐχ ἁλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

a. ⌴́ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ – ⏒
⌴́ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴
⌴́ ⌴ –́⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏒ –⏑ ⏑ –́ ⏑ ⌴ ⌴́ –

b. ⌴́ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ ⌴́ –
⌴́ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴
⌴́ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ –́⏑ ⏑ ⌴ ⌴́ –

c. ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ ⌴́ ⌴ –́ ⏑ – ⏑ ⌴́ –

In der Versabtheilung des schwierigen Liedes, in dem die 2 ersten Theile choriambischen, der dritte jambischen Rhythmus haben, bin ich jetzt der handschriftlichen Ueberlieferung gefolgt, mit der einzigen unbedeutenden Abweichung, dass ich die 2 im cod. Laurentianus getrennt geschriebenen Kola

αὐλαῖς κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη — καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους

in je eine Zeile vereinigte. Früher hatte ich nach den Anzeichen des Satzbaues den Spondeus αὐλαῖς noch zum 2ten Vers gezogen, so dass derselbe ganz dem 4ten Vers glich. Die jetzt aufgenommene Kolometrie hat nicht blos die Autorität der Ueberlieferung für sich, sondern empfiehlt sich auch durch das Ebenmass des gleichen Versanfangs. Brambach, Metr. Studien 180 ff. hat sich noch enger an die Ueberlieferung angeschlossen und auch die beiden Kola des 3ten Verses als 2 selbständige Verse behandelt

⊔ ⊔ –⏑ ⏑ – ⏑̄

⊔ ⊔ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – –

Mir schien es bedenklich, die Präposition ἐν und das von ihr abhängige Nomen τυμβήρει θαλάμῳ verschiedenen Versen zuzutheilen.

Jedem, der sich in die wehmuthsvolle dumpfe Stimmung des Chors angesichts des furchtbaren Geschickes der zum Tode weggeführten Antigone hineingelebt hat, fühlt die hohe Bedeutung des schweren Baues der Verse der ersten Perioden. Es drückt sich aber dieser zumeist darin aus, dass überall da, wo nach der Analogie verwandter Verse eine syll. anc. stehen könnte, eine volle Länge steht; eine syll. anc. könnte aber in dem ersten Fuss oder in der Basis der einzelnen Verse stehen, und eine syll. anc. wäre in der Verbindung des Daktylus und Trochäus in dem Versausgang –⏑ ⏑ – ⏑ (v. 1 und 3) zu erwarten. Bei dieser Bemerkung vom schweren Bau der Basis und der Versausgänge könnte man sich beruhigen, wenn man sich darauf beschränken wollte, die Strophe in ihre Perioden und diese in ihre Kola zu zerlegen. Ich bin aber einen Schritt weiter gegangen und habe, um einen gleichmässigen Taktfortgang zu erzielen, nicht blos der Schlusslänge der Choriamben den Umfang von vollen 3 Zeiten gegeben, sondern auch die spondeische Basis in dem Sinne eines σπονδεῖος μείζων von der Bedeutung eines Doppelfusses gefasst. Für die Annahme emmetrischer Pausen am Schlusse der einzelnen Verse konnte ich weder in dem Texte, noch in den Versschemen genügende Anhaltspunkte entdecken. Unter Heranziehung grösserer rhythmischen Freiheiten hat M. Schmidt, Ind. lect. hib. Jen. 1878, versucht unsere Perioden in Ionici a minore zu zerlegen.

Aesch. Suppl. 57—62 (= 63—68):

Εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
ἐγγάϊος οἶκτον ἀΐων,
δοξάσει τις ἀκούειν ὄπα τῆς Τηρεΐας | μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου
κιρκηλάτου τ' ἀηδόνος.

–́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ —
⏑̄ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ —
– ⏑̄ –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ — –́⏑ ⏑ —
⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ —

Diese Strophe ist, wie die übrigen Strophen der Parodos unserer Tragödie in der Weise der epodischen Dichtungen componirt. Wie in jenen auf einen daktylischen Vers ein jambischer Epodus folgt, so wird hier der choriam-

bische Vordervers durch ein logaödisches Kolon abgeschlossen. Die Basis des 2ten choriambischen Verses scheint eine eigentliche Basis zu sein und ausserhalb des Taktes zu stehen.

Noch ein besonders interessantes Beispiel choriambischer Strophenbildung bietet das erste Stasimon in Soph. Oed. R. 483—512; da aber in demselben von Choriamben zu Jonikern übergegangen wird, so werden wir dasselbe besser erst in dem folgenden Abschnitt besprechen.

Das jonische Versmass.

561. Im jonischen Rhythmus wurden von den alten Metrikern 2 Füsse unterschieden:

– – ⏑ ⏑ Ionicus a maiore, ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος,

⏑ ⏑ – – Ionicus a minore, ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος.

Dabei betrachteten sie die beiden Längen als guten und die beiden Kürzen als schlechten Takttheil, so dass sich ihnen das rhythmische Verhältniss des γένος διπλάσιον 2 : 1 ergab. Da sich aber der Rhythmus nicht in gleichmässiger Weise auf 2 Sylben vertheilen kann, sondern bei der einen stärker hervortreten muss, so geben wir unsern beiden Füssen folgende Betonung:

⁝– ⁚– ⏑ ⏑ ⁝– ⁚– ⏑ ⏑ ⁝– ⁚– ⏑ ⏑ oder –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑

⏑ ⏑ ⁝– ⁚– ⏑ ⏑ ⁝– – ⏑ ⏑ ⁝– ⁚– oder ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –

Mit dieser Betonung hängt auch die Messung unseres Fusses zusammen. Zwar könnte einer durch den Umstand, dass häufig, wie in dem sotadeischen Vers

–́ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | – –

ein Jonicus einer trochäischen Dipodie gleichgestellt wird, sich zur Meinung bestimmen lassen, dass die beiden Längen des Jonicus die Bedeutung zweier einfachen, zweizeitigen Längen haben; da aber jeder, wenn er seinem rhythmischen Gefühle folgt, unwillkürlich die erste stärker betonte Länge auch länger anhält, und die Joniker ganz gewöhnlich mit Choriamben, welchen wir den rhythmischen Werth ⏗ ⏑ ⏒ beilegten, sich verbunden finden, so leiten wir die Joniker aus Choriamben mit betonter zweiter Länge in folgender Weise ab:

⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑ –

⏑ ⏑ –́ ⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑

–́ ⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑ –́ ⏗ ⏑

Da aber in den Jonicis die Cäsur gewöhnlich nach der 2ten Länge steht, so ziehen wir die Bezeichnung – – ⏖ der Bezeichnung – ⏗ ⏑ vor. Wenn wir daneben der Einfachheit halber auch

unsern Fuss mit _ _ ◡ ◡ bezeichnen, so soll damit an unserer Auffassung des Werthes der einzelnen Sylben nichts geändert sein.

562. Den Namen Ἰωνικός führte unser Rhythmus nach dem Zeugniss der Alten von der weichlichen Schlaffheit, die einerseits ein Hauptzug im Charakter der Jonier war, und andrerseits in unserm Rhythmus sich vorzüglich ausprägte; siehe Aristides de mus. p. 39 M.: ἰωνικὸς δὲ ἐκλήθη διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φορτικόν, ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν· schol. Heph. p. 190: χαῦνά εἰσι τὰ ἰωνικά, τὰ δὲ τροχαϊκὰ σύντονα· fragm. Ambrosianum περὶ τῆς τῶν ποδῶν ὀνομασίας· οἱ δὲ ἰωνικοὶ ἐκλήθησαν ἀπὸ τῶν Ἰώνων τῶν τρυφηλῶν, ἐπειδὴ κατὰ μίμησιν ἐκείνων μαλθακόν τε καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ῥυθμόν· Victorinus II 8, 7: ionicum metrum quidam a genere hominum vocabulum accepisse existimarunt, quod in rhythmo et satis prolixum et satis molle, sicut eiusdem gentis homines adseverantur, Varro Sat. Men. p. 181 R.: Ἀχιλλέως ἡρωϊκός, ἰωνικὸς κιναίδου; vergl. Hermogenes περὶ ἰδεῶν p. 294. ed. Speng., Plautus Pseudulus v. 1274, Horaz Od. III 6, 21, Quintilian IX 4, 78.

Wie man aus Victorinus sieht, war jedoch dieses nicht die einzige Deutung des Namens; andere werden wohl, wie Westphal in unserer Zeit, denselben mit dem jonischen Dialekt in Verbindung gebracht haben, den in der alexandrinischen Zeit die Dichter der Kinädenpoesie künstlich cultivirten; s. Suidas unter Σωτάδης: ἔγραψε Φλύακας ἤτοι Κιναίδους διαλέκτῳ Ἰωνικῇ· καὶ γὰρ Ἰωνικοὶ λόγοι ἐκαλοῦντο οὗτοι. Aber jene Dichter scheinen den jonischen Dialekt, wie den jonischen Rhythmus in ihrer obscönen Poesie eben desshalb gewählt zu haben, weil ihnen nach beiden Seiten die weichlichen Lieder des Jonikers Anacreon als Vorbild dienten; s. schol. Heph. p. 191: Κλεόμαχος ὁ πύκτης, ὃς εἰς ἔρωτα ἐμπεσὼν κιναίδου τινὸς καὶ παιδίσκης ὑπὸ κιναίδῳ τρεφομένης ἀπεμιμήσατο τὴν ἀγωγὴν τῶν παρὰ κιναίδοις διαλέκτων καὶ τῆς ἠθοποιΐας.

Im Pseudulus des Plautus v. 1274

ad húnc me modum ílli intuli satis fácéte,
némpe ex disciplína, quíppe quí probe ionica égo perdídici.

wird der jonischen Tanzweise bacchiischer Rhythmus zugewiesen. Das darf uns nicht allzusehr befremden, da der bacchiische und jonische Rhythmus sich nahe berühren und die Schlaffheit des wiederholten weiblichen Ausgangs mit einander gemein haben. Aus der Stelle des Komikers Plato fr. 66

κἄλλην τρίγωνον εἶδον
ἔχουσαν, εἶτ' ᾖδεν πρὸς αὐτὸ μέλος Ἰωνικόν τι

ist leider nicht ersichtlich, welchen Rhythmus das jonische Lied gehabt hat.

563. Die weichliche Schlaffheit, welche der jonische Rhythmus mit dem jonischen Stamm gemeinsam hatte, drückt sich in

den beiden Arten des jonischen Rhythmus aus und steht im ausgesprochensten Gegensatz zur aufgeregten Leidenschaftlichkeit der Choriamben. Daher werden jonische Verse in den attischen Dramen fast nur weiblichen Chören (Aesch. Suppl., Eur. Suppl. Bacch.) in den Mund gelegt, und dient der jonische Rhythmus vornehmlich zum Ausdruck der demüthigen Bitte (s. Eur. Suppl. 42), der schmachtenden Liebesklage (s. Alcaeus 59, Horaz Od. III 12), des süssen Weintaumels (s. Demetrius περὶ ἑρμηνείας c. 5) und des erschlaffenden Cultus der Diener des Bacchus und der Magna mater (s. Telestes fr. 5, Anacreon 59, 7, Eur. Bacch. 152, Arist. Ran. 324, Av. 238, Lucian Tragodopodagra 30). Natürlich trat auch hier der Charakter des Rhythmus um so schärfer und wirksamer hervor, je öfter sich das gleiche Kolon wiederholte und je länger die Reihen waren.

564. Bezüglich der Kola im jonischen Rhythmus gilt dasselbe, was ich oben § 532 von den Choriamben gesagt habe. Der Jonicus ist wie der Choriamb mehr als ein einfacher Fuss, er ist gewissermassen schon ein Kolon; es kann daher ein Vers direct in einzelne jonische Füsse zerfallen, ohne durch die Mittelstufe der aus mehreren Füssen bestehenden Kola durchzugehen. Meistentheils aber sind zwei jonische Füsse enger zu einem Kolon zusammengeschlossen. Ob es auch jonische Kola aus drei Füssen gibt, oder ob vielmehr die jonischen Trimeter als Verse und nicht mehr als Kola zu betrachten sind, muss ich dahin gestellt sein lassen. Die jonischen Verse und Systeme dehnen sich sicher bis auf 12 Füsse aus, sind also von einem noch grösseren Umfang als die choriambischen.

Die Cäsuren fallen in den jonischen Versen nach einer der beiden Längen des Jonicus, in der Regel nach der zweiten Länge zum Unterschiede von den choriambischen Reihen. Nach den Kürzen kann die Cäsur nicht fallen, gemäss der allgemeinen Gesetze des Rhythmus; s. § 141.

565. Die Vermischung (ἐμίμιξις) verwandter Syzygien spielt bei den jonischen Versen eine ähnliche Rolle, wie bei den choriambischen. In den Ionicis a maiore tritt in Folge dessen ganz regelrecht ein Ditrochäus ⏒ ⏑ – ⏓ an die Stelle eines Jonicus ⏒ – ⏑⏑. In den Ionicis a minore aber werden im Falle einer Mischung die zwei Doppelfüsse

⏑⏑ ⏒ – ⏑⏑ ⏒ – = ⏑⏑ ⏒ ⏑ – ⏑ ⏒ – oder ⏑⏑ ⏒ ⏓ – ⏑ ⏒ –

einander gleichgestellt. Auffällig ist dabei der Gebrauch der syll.

anc. an der 4ten Stelle des Kolon; am einfachsten erklärt sich derselbe aus der allmählichen Retardirung des Tempos, indem auf einen raschen Anapäst zuerst ein irrationaler und dann erst ein reiner Jambus folgt; vielleicht aber hängt die syll. anc. auch mit dem grösseren Zeitumfang der ersten der beiden Längen des Jonicus zusammen.

Ein anderer Erklärungsversuch der Gleichstellung der beiden fraglichen Kola liegt uns in der Lehre von den ἰωνικὰ ἀνακεκλαςμένα oder ἰων. ἀνακλώμενα vor. Ueber die Bedeutung dieses Namens bemerkt nämlich der Scholiast des Hephästion c. 194: λέγεται δὲ οὕτωϲ, ὅτι ἡ τελευταία τοῦ πρώτου ποδὸϲ ἀνακλᾶται ἐπὶ τὴν τοῦ δευτέρου ἄρχουϲαν βραχεῖαν, ὡϲ εἶναι τὸ πρῶτον ἀντὶ ἰωνικοῦ παίωνα τρίτον, τὸ δὲ δεύτερον ἐπίτριτον δεύτερον· vergl. Augustin de mus. II 13. Eine Schule von Metrikern nahm also an, dass in dem Kolon ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – die zweite Länge zu brechen und halb zur ersten, halb zur zweiten Basis zu ziehen sei. Aber gewiss ist auch diese Lehre nur ein Spinngewebe der theoretischen Speculation.

Das Wort ἀνακλώμενον wurde von anderen Grammatikern, und vielleicht mit mehr Recht, auf den gebrochenen weichlichen Charakter derartiger Lieder bezogen; s. schol. Heph. p. 194: ἴϲωϲ δὲ διὰ τοῦτο καὶ ἀνακλώμενον διὰ τὴν κλάϲιν τῆϲ φωνῆϲ τῶν Γάλλων καὶ ἁπαλότητα. Nur ist dabei auffällig, dass der Name gerade den gemischten Jonikern gegeben wurde, während der Stempel der Weichlichkeit und Schlaffheit noch weit mehr den reinen Jonikern aufgedrückt ist.

Die Ionici a maiore.

566. Die jonischen Verse sind meistens so gebaut, dass der ersten Ictussylbe ein zweizeitiger aus 2 Kürzen gebildeter Auftakt vorangeht; es sind das diejenigen Verse, welche die Alten Ionici a minore benannten. Statt des zweisylbigen Auftaktes steht, wenn auch weit seltner, auch ein aus einer einzigen doppelzeitigen Sylbe gebildeter Auftakt. Drittens kann aber auch die Reihe gleich mit dem guten Takttheil beginnen, woraus sich die Form der Ionici a maiore ergibt. Die drei Formen jonischer Verse sind also:

⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑
⏓ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑
–́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑

567. Um mit den Ionicis a maiore zu beginnen, so war der verbreitetste und volksthümlichste Vers in dieser Gattung der

Versus Sotadeus.

Derselbe ist ein jonischer katalektischer Tetrameter und offenbar eine Nachbildung des tetram. trochaicus catalecticus in duas syllabas.

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ –

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –

Wie so viele andere Verse der nachlässigen komischen Muse wurde auch der Sotadeus vielgestaltig (πολυcχηματίcτωc) behandelt, so dass für jeden Jonicus, besonders gern aber für den dritten, eine trochäische Dipodie eintreten konnte. Dadurch ergeben sich folgende Schemata für unsern Vers, die sich noch mannigfaltiger dadurch gestalten, dass der Dichter die Längen der drei ersten Syzygien aufzulösen, sowie die Kürzen zusammenzuziehen, und die trochäischen und jonischen Syzygien frei zu gestalten sich erlaubten:

–́ ⏑ – ⏒	–́ ⏑ – ⏒	–́ ⏑ – ⏑	–́ ⏓
–́ – ⏑ ⏑	–́ – ⏑ ⏑	–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏓
–́ – ⏑ ⏑	–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏑ – ⏑	–́ ⏓
–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏑ – ⏒	–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏓
–́ ⏑ – ⏒	–́ – ⏑ ⏑	–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏓
–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏑ – ⏒	–́ ⏑ – ⏑	–́ ⏓
–́ ⏑ – ⏒	–́ – ⏑ ⏑	–́ ⏑ – ⏑	–́ ⏓

σαρκικὸν γὰρ εἶχε χρῶτα καὶ τὸ δέρμ᾽ ὅμοιον.
ἂν χρυσοφορῇς, τοῦτο τύχης ἔστιν ἔπαρμα.
εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλίην τὸ κέντρον ὠθεῖς.
εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, ὡς θνητὸς ἄκουσον.
Σωκράτην ὁ κόσμος πεποίηκεν σοφὸν εἶναι.
ἂν πλούσιος ὢν καθ᾽ ἡμέραν σκοπῇς τὸ πλεῖον.
ἂν μακρὰ πτύῃς, φλεγματίῳ κρατεῖ περισσῷ.

mit Auflösungen und Zusammenziehungen:

νόμος ἐστὶ θεός· τοῦτον ἀεὶ πάντοτε τίμα.
τὴν ἡσυχίαν κατὰ βίον ἵνα πάντοτε τηρῇς.
ξένος ὀφείλεις εἶναι τῶν οὐ καλῶς φρονούντων.
ἔνθ᾽ οἱ μὲν ἐπ᾽ ἄκραισι πυραῖς νέκυες ἔκειντο.
ἴσον ἔχουσιν αὐτῶν αἱ ψυχαὶ τὸ μεριμνᾶν,
ὑπὸ τοῦ γεννήτορος κόσμου κακῶς παθόντες·

mit syll. anc. an der 2ten Stelle des Ditrochäus und an der letzten des 2ten Jonicus:

παρατήρει τὰ πάντων καλὰ καὶ ταῦτα σὺ μιμοῦ.
ἀμφότερα μένειν οὐκ οἶδεν· ἕστηκε γὰρ οὐδέν.
σοὶ τοῦτο γενέσθαι φίλον, τό σε μηδὲν ἀτακτεῖν.
ἰσχυρὸς ὑπάρχει, νόσου πεῖραν εὐλαβεῖται.
μιμοῦ τὸ καλὸν καὶ μενεῖς ἐν βροτοῖς ἄριστος.

Sämmtliche angeführte Formen stehen bei Sotades, dem Erfinder des Verses, der in der Zeit des Ptolemäus Philadelphus lebte

und in seine im Geiste der Komödie geschriebene Dichtungen auch die nachlässige Ungebundenheit der attischen Komödie übertrug. Strenger gebaut sind die Sotadeen in Lucians Podagristentragödie v. 113—124, bei dem Ionici und Ditrochäen von der Form _ ⏖ _ ⏑ und _ _ ⏑ ⏖ nicht vorkommen, hingegen zweimal mit wirksamstem Effect die beiden Längen aufgelöst sind:

τότε διὰ μελέων ὀξὺ βέλος πέπηγε μύσταις
πόδα, γόνυ, κοτύλην, ἀστραγάλους, ἰσχία, μηρούς.

568. Von den alexandrinischen Dichtern, den Lehrmeistern der Lateiner, nahm Ennius den sotadeischen Vers für die verwandte Dichtgattung der Satire herüber (s. G. Hermann, Elem. p. 453 und Vahlen, Ennianae poes. rell. p. 158); dem Vorbilde des Ennius folgte Varro in dem gleichen Genre der Poesie (s. Riese, Varronis Sat. Menipp. rell. p. 274). Da die Κίναιδοι des Sotades und die Satiren des Ennius und Varro neben derbem Spott auch mancherlei Belehrung und philosophische Spruchweisheit enthielten, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn unter den Römern zuerst Accius seine Didascalica (s. Lachmann Ind. lect. Berol. 1849 und L. Müller im Anhang seiner Ausgabe des Lucilius) und später Terentianus Maurus einen Theil seines metrischen Lehrgedichtes v. 85—278 in Sotadeen dichtete. Die ursprüngliche Unfläthigkeit der kinädischen Poesie, welche die Sotadeen so sehr in Verruf gebracht hatte (s. Quintilian I 8, 6), kehrt in den Versen wieder, mit denen bei Petron c. 23 der Kinäde in das Triclinium eintritt:

húc huc ⟨age⟩ cónvenite núnc, spatalocinaédi,
péde tendite, cúrsum addite, cónvolate plánta,
fémori facilí, clune agili ét manu procáces,
mólles veterés Deliací manu recísi.

Zweifelhafter ist es, ob auch die lateinischen Komiker Sotadeen gedichtet haben; die meisten von Hermann in den Elem. doctr. metr. p. 454—59 hierher gezogenen Verse des Plautus haben wir im Vorausgehenden im engen Anschluss an die Ueberlieferung anders gemessen; aber im Amphitruo I 14—18:

nóctesque diésque assiduó satis supérque est,
quó facto aut dícto adest opís, quietus né sis.
ípse dominus díves operae (*operis* codd.) *ét laboris éxpers,*
quódcunque homini áccidit libére, posse rétur:
áequom esse putát, non reputát, laboris quíd sit.

verdienen die Sotadeen Hermanns den Vorzug vor allen andern vorgeschlagenen Messungen.

569. Als Tetrameter muss der Sotadeus mehr als éin Kolon umfassen, nach Analogie der übrigen Tetrameter sollte man am ehesten eine Gliederung in zwei Dimeter erwarten; aber selbst Terentianus Maurus hat in seinen mit so grosser Eleganz gedichteten Sotadeen ganz gewöhnlich die Cäsur nach dem 2ten Fuss vernachlässigt; sie ist in der Regel nur eingehalten, wenn der 2te Fuss aus Trochäen besteht. Diese Vernachlässigung der Cäsur ist offenbar aus dem Widerstreben gegen eine auf zwei Kürzen ausgehende Schlussfigur entsprungen und mindert die Schlaffheit des Rhythmus.

Ueber den Vortrag der Sotadeen bemerkt Aristides de mus. p. 32: ῥυθμὸς δὲ καθ᾽ αὑτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης (κεκλασμένης coni. Meineke; aber siehe Caesar in Jahrb. f. Ph. 87, 12) ὑποκρίσεως, οἷον τῶν Σωτάδου καὶ τινῶν τοιούτων. Dieser gekünstelt declamatorische Vortrag ging leicht in Gesang über, so dass schon bald nach Sotades die Kinädologen Simos und Lysis ein Melos zu ihren Sotadeen dichteten (s. Strabo XIV p. 648) und Petron von seinem Kinäden sagen konnte: ut infractis manibus congemuit, eiusmodi carmina effudit.

570. Der Sotadeus ist ein katalektischer jonischer Tetrameter; es gibt aber auch ein mit gleicher Freiheit behandeltes Ἰωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, das von einem andern Vertreter der Kinädologie, von Cleomachus, den Namen Κλεομάχειον hatte. Von diesem Metrum bemerkt Hephästion c. 11: ἐν ᾧ καὶ οἱ μολοσσοὶ ἐπὶ τῶν ἀρτίων χωρῶν ἐμπίπτουσι καὶ οἱ χορίαμβοι, aber die letzten Worte sind, wie schon die Stellung wahrscheinlich macht, eine ungeschickte Interpolation, statt der man eher erwartet: καὶ οἱ διτροχαῖοι ἐπὶ τῶν περισσῶν; denn dieses war die Form jenes Dimeters:

–́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑
–́ – ⏑ ⏑ –́ – –
–́ ⏑ – ⏑ –́ – –

τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν
ἐψόφης᾽; ἐγὼ πίνων.

Hephästion fand, wie seine Worte zeigen, in dem Exemplar seines Cleomachus die Gedichte in einzelne Dimeter abgetheilt, dem Atilius Fortunatianus oder vielmehr seinem griechischen Vor-

gänger lagen verbundene Dimeter oder akatalektische Tetrameter vor; als lateinisches Beispiel führt derselbe p. 289 den nach einer Interpolation von Putschius dem Mäcenas zugeschriebenen Vers an

úvas nitidís frondibus Eúan hederís illigat.

571. Zu ausgedehnten Systemen sehen wir ganz in der Weise der Sotadeen neun und zehn Ionici a maiore vereinigt in einem Liede des ältesten römischen Lyrikers, des Laevius, das uns der Grammatiker Charisius p. 288 erhalten hat, dessen metrische Analyse aber erst dem Scharfsinn L. Müllers, de re metr. poet. lat. p. 78 und 116 geglückt ist:

Vénus amoris áltrix, genetríx cuppiditátis,
mihi quaé diem serénum hilarula praépandere crésti op-
seculaé tuae ac minístrae.
Étsi ne utiquám, quid
foret éxpavida gravís dura fera ásperaque famúltas,
potuí dominio ⟨ego⟩ áccipere supérbo.

Jede der beiden Perioden bildete einen Vers und beide machten, worauf Bücheler Jahrb. f. Phil. 1875 S. 306 aufmerksam machte, den Anfang eines Gedichtes aus, welches die Gestalt eines Flügels (πτερύγιον) hatte. Auch aus Varro wies Bücheler ähnliche aus 8 und 10 Füssen bestehende Perioden im jonischen Versmass nach.

572. Ob schon in der klassischen Periode der griechischen Literatur Strophen oder Systeme gedichtet wurden, in denen Ionici a maiore von Anfang bis zu Schluss durchgingen oder nur das vorherrschende Metrum bildeten, ist eine zweifelhafte Sache. In vielen Versen, welche die alten Metriker, wie Hephästion c. 11 hierher stellten, empfiehlt es sich weit mehr, die 1te Sylbe als Anakrusis abzusondern und den Rest des Verses logaödisch oder choriambisch zu messen, wie in

δέδυκε μὲν ἁ cελάνα. ⏒ ⏗ ∪ – ∪ ⏗ ⏓
πόας τέρεν ἄνθος μαλακὸν ματεῖcαι. ⏒ ⏗ ∪ – ⏗ ∪ – ∪ ⏗ –

Vgl. § 551 f. Möglich hingegen ist es, dass Praxilla und Sappho den Vers

πλήρης μὲν ἐφαίνεθ᾽ ἁ cελάνα,
αἱ δ᾽ ὡς περὶ βωμὸν ἐςτάθηςαν

den sie in öfterer Wiederholung zu einer Strophe verbunden zu haben scheinen, jonisch

– – ⏑⏑ | – ∪ – ∪ | – –

und nicht logaödisch oder choriambisch massen. Das Gleiche gilt vielleicht auch von der aufgelösten Form des Praxilleion

⏖ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –

τίνι τῶν πάροc, ὦ μάκαιρα Θήβα (Pind. Isth. VI 1).

Zweifelhafter hingegen ist es, ob Telessilla das von ihr benannte Metron Telessilleion

ἅδ' Ἄρτεμιc, ὦ κόραι,
φεύγουcα τὸν Ἀλφεόν

in zwei Joniker

– – ⏖ | – ⏑ –

zerlegt wissen wollte. Wenigstens hat Aristophanes, der mit Vorliebe dieses Metrum gebrauchte, den jonischen Charakter desselben vernachlässigt, indem er die 1te Sylbe als syll. anc. behandelte und dieses selbst in dem Fall, dass der eine Vers mit dem anderen zusammenhing.

573. In einigen Fällen macht die Symmetrie des Strophenbaues es wahrscheinlich, dass die Dichter ganz in Einklang mit der Lehre der Metriker den Versanfang ⏓ – ⏑ ⏑ als jonischen Fuss gefasst und der trochäischen Dipodie gleichgeachtet wissen wollten. Ein interessantes Beispiel dafür bietet das Strophenpaar in Soph. Oed. R. 883—96 = 897—910, das ich folgender Massen zergliedere:

εἰ δέ τιc ὑπέροπτα χερcὶν ἢ λόγῳ πορεύεται,
Δίκαc ἀφόβητοc οὐδὲ | δαιμόνων ἕδη cέβων,
κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα | δυcπότμου χάριν χλιδᾶc.
τίc ἔτι πότ' ἐν τοῖcδ' ἀνὴρ θυμῷ βέλη
ἔρξεται ψυχᾶc ἀμύνειν;
εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξειc τίμιαι,
τί δεῖ με χορεύειν.

– ⏑ ⏖ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏗ ⁞
⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏗ ‖
⏓ – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏗ ‖
⏑ | ⏖ ⏑ ⏗ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏗ ‖ – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ ‖
– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ ⏗ ‖ ⏓ – ⏑ ⏑ | ⏗ – ∧ ‖

In den angeführten und ähnlichen Versen (vgl. Oed. R. 466—8) muss man wohl annehmen, dass, wenn statt des reinen Ionicus a maiore – – ⏑ ⏑ ein Daktylus mit vorausgehender syll. anc. ⏓ – ⏑ ⏑ stund, dann der 1te Takt als ein unvollständiger, vorn verkürzter angesehen wurde, dessen rhythmischem Werthe die Zeichen ∧ ⏓ –⏑ ⏑ entsprechen.

Einer ganzen Strophe liegt der fallende jonische Rhythmus zu Grunde in Eur. Hippol. 525—34 = 535—44, jedoch so, dass in der 2ten Perikope den jonischen Dimetern eine logaödische Tripodie an erster und vorletzter Stelle beigemischt ist:

> Ἔρως Ἔρως, ὁ κατ᾽ ὀμμάτων
> ἱεὶς πόθον εἰσάγων γλυκεῖαν
> ψυχαῖς χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ,
> μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης
> μηδ᾽ ἄρρυθμος ἔλθοις,
> οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ᾽
> ἄστρων ὑπέρτερον βέλος,
> οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας
> ἵησιν ἐκ χερῶν
> Ἔρως ὁ Διὸς παῖς.

a. ⏑ | – ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ |
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ ⊔ |
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔́ ⊔ |
– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ ⊔ |
– – ⏑ ⏑ | ⊔ ⊔ |

b. – ⏑ | –⏑ ⏑ –
⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
⏒ | – ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ –
⏒ | – ⏑ – ⏑ | –
⏒ – ⏑ ⏑ | ⊔́ ⊔

Die Ionici a minore.

574. Dem Ionicus a maiore, der für unser rhythmisches Gefühl etwas Fremdartiges hat und daher von den neueren Rhythmikern in immer engere Grenzen zurückgedrängt wurde, steht der Ionicus a minore zur Seite, der wie kein anderes lyrisches Mass uns sympathisch klingt.

Die Grundform des Ionicus a minore, oder, wie wir verständlicher sagen würden, des aufsteigenden Jonicus ist

⏑⏑ –́ – oder ⏑⏑ –́ –

Von derselben weichen die Dichter nicht leicht ab; doch finden sich Variationen, wenn auch nur selten, indem jede der beiden Längen aufgelöst und die beiden Kürzen in eine Länge zusammengezogen werden können

⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ – ⏒⏒ – –

τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων (Eur. Bacch. 79)

χρυσέαν πτέρυγα φέρεις (ibid. 372)
οἵαν οἵαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθόνιον (ibid. 538)

Der Metriker Plotius p. 539 erwähnt auch noch die zwei in der erhaltenen Literatur nicht nachweisbaren, von vornherein sehr unwahrscheinlichen Formen:

⏔ – ⏗ μή μοι λέγε. ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ἑλικοβλέφαρε.

575. Nach der uns geläufigen Taktirmethode messen wir aufsteigende jonische Reihen so, dass wir die beiden 1ten Kürzen als Auftakt absondern

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ |

Diese Methode hat zugleich den Vorzug, dass sie die Fälle erklärt, wo ein jonischer Vers scheinbar mit einem Bacchius beginnt, wie in Aristophanes Fröschen v. 324

⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –
Ἴακχ' ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων.

Die alten Metriker hingegen haben, da sie den Auftakt in ihrer Theorie nicht kannten, auch hier die beginnenden Kürzen mit in den 1ten Fuss hineingezogen und demnach gemessen:

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – |

576. In jonischen Systemen findet sich neben dem regelrechten Jonicus öfter auch ein scheinbarer Anapäst, wie in Eur. Bacch. 64 f.

Ἀσίας ἀπὸ γαίας
ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω.

Aesch. Pers. 69 ff.

λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας.

Die neueren Metriker, wie insbesondere Westphal, haben in diesen Fällen der Länge des Anapäst den Umfang von 4 Zeiten gegeben und auf solche Weise den Anapäst des Textes zur rhythmischen Bedeutung eines Jonicus erhoben

⏑ ⏑ | ⏘ ⏑ ⏑ | – – . . . = ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

Unmöglich ist diese Messung nach der Lehre der Alten von den mehrzeitigen Längen nicht und stehe ich deshalb nicht an sie überall da zu billigen, wo der scheinbare Anapäst in einem jonischen System die Reihe schliesst oder mitten in einem Verse steht. Beginnt aber mit dem Anapäst eine jonische Strophe, wie in der angeführten Parodos der Bacchen, oder steht derselbe in dem Anfang eines Schlusskolon, so hat die Auf-

fassung von H. Buchholtz, dass die 2 Kürzen die Stelle der 1ten Länge des regelrechten Jonicus vertreten

⏖ – ⏑ ⏑ | – –

die grössere Wahrscheinlichheit für sich. Es ist aber auch noch eine dritte Auffassung möglich, nämlich die, dass jene Kola als κῶλα προῳδικὰ und ἐπῳδικὰ alloiometrischer Natur sind und ausserhalb des fortlaufenden rhythmischen Gefüges stehen.

Die Metra des aufsteigenden jonischen Rhythmus.

577. Der kleinste jonische Vers ist der Dimeter, der in katalektischer und akatalektischer Form vorkommt:

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́

Cικελὸϲ κομψὸϲ ἀνήρ
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα (Timocreon)

⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –

Ἕκατον μὲν Διὸϲ υἱὸν
τάδε Μῶϲαι κροκόπεπλοι (Alcman)

In katalektischen Dimetern hat der Rhodier Timocreon, ein Zeitgenosse des Themistocles, nach dem Zeugnisse des Hephästion c. 12 ein ganzes Gedicht geschrieben; zerstreut findet sich derselbe Vers häufig bei den Dramatikern, wie in Eur. Bacch. 370 ff., Soph. Oed. 214 f., Arist. Vesp. 280 f.

Der akatalektische Dimeter bildet abwechselnd mit dem δίμετρον ἀνακλώμενον ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – eines der beliebtesten Masse der leichten tändelnden Liebes- und Weinpoesie. Doch scheint schon bei Anacreon, dem Begründer dieser nach ihm benannten Dichtgattung, nach den erhaltenen Bruchstücken fr. 62—66 und nach der Andeutung des Hephästion c. 12 die Form des ἰωνικὸν ἀνακλώμενον vorgeherrscht zu haben und nur selten durch einen reinen jonischen Dimeter unterbrochen worden zu sein, wie in fr. 64:

ἄγε δηῦτε μηκέθ' οὕτω
πατάγῳ τε κἀλαλητῷ
Cκυθικὴν πόϲιν παρ' οἴνῳ
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖϲ
ὑποπίνοντεϲ ἐν ὕμνοιϲ.

Dasselbe Verhältniss ward von den jüngeren Dichtern, von den Verfassern der Anacreontea, von Lucian, Synesius, Martianus

Capella eingehalten. Von den Dramatikern hat nur Aristophanes in den Fröschen v. 327 ∾ 344, 336 ∾ 353 beide Formen sich in Strophe und Antistrophe entsprechen lassen. Denn im Prometheus v. 399 ist wohl mit Recht die auch aus anderen Gründen anstössige Lesart der Handschriften emendirt worden. Hingegen haben nicht selten auch die scenischen Dichter die beiden Kola

⏑ ⏑ ⏗ _ ⏑ ⏑ ⏗ _ und ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ _ ⏑ ⏗ _

in derselben Strophe nebeneinander gebraucht, wie unter andern Euripides in einem ganz nach der Weise des Anacreon gedichteten Weinlied (κῶμος v. 492) im Cyclops 503—510 (= 495—502 = 511—518):

παπαπαῖ, πλέως μὲν οἴνου, | γάνυμαι δὲ δαιτὸς ἥβῃ,
σκάφος ὁλκὰς ὣς γεμισθεὶς | ποτὶ σέλμα γαστρὸς ἄκρας.
ὑπάγει μ' ὁ χόρτος εὔφρων | ἐπὶ κῶμον ἦρος ὥραις,
ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς· | φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ', ἀσκὸν ἔνδος μοι.

Dem 3. Verse unserer Strophe entspricht in der Gegenstrophe

ἐπὶ δεμνίοις τε ξανθὸν χλιδανῆς ἔχων ἑταίρας

was W. Velke, metr. polyschem. 43, zur Billigung des Schemas ⏑ ⏑ _ ⏑ _ ⏑̄ _ _, Dindorf hingegen zur Aenderung ἐπὶ δεμνίοισί τ' ἄνθος bestimmt hat. Da aber in allen Versen von guten Dichtern die der letzten Hebung vorausgehende Kürze rein gehalten zu werden pflegt, so möchte ich eher annehmen, dass hier der Doppelconsonant ξ nach Analogie der mit σκ beginnenden Wörter (s. § 15) nur schwache Positionskraft gehabt habe. Am Schlusse der Strophe haben wir, wie häufig in Epoden, eine mit dem kunstvolleren Melodienschluss Hand in Hand gehende freiere Behandlung des Metrums; wahrscheinlich aber lagen dem letzten Vers folgende rhythmische Werthe zu Grund

⏑ ⏑ | _ _ ⏑ ⏑ | _ _ ⏑ ⏑ | _ _ ⏑ ⏑ | _ ⏑ ⊔ | ⊔ ⊔ |

578. Das gebrochene Anacreonteum hatte ursprünglich die Form

⏑ ⏑ ⏗ ⏑ _ ⏑ ⏗ _

Nach den allgemeinen Regeln des Versbaus konnte die letzte Sylbe als eine syll. anc. behandelt, konnten die beiden Kürzen in eine Länge zusammengezogen und die Längen in zwei Kürzen aufgelöst werden. Doch haben die classischen Dichter von diesen Freiheiten, die ohnehin in allen lyrischen Massen äusserst selten Anwendung fanden, gar keinen, und auch die späteren nur einen äusserst beschränkten Gebrauch gemacht; bei diesen aber finden sich wenigstens vereinzelt Verse, wie

φεύγω βέλεμνα κωφά (Anacreontea 40, 12)

χὤπόcα φέρουcιν ὧραι (Anacreontea 32, 7)
Φρύγεc ἔνθεον ὀλολυγήν (Lucian Tragopod. 31)

Ferner kennt Anacreon nach den uns erhaltenen Fragmenten nur die Form ◡ ◡ – ◡ – ◡ – –. Aber schon die Dramatiker behandelten die 4. Sylbe als eine syll. anc. ◡ ◡ –́ ⏒ – ◡ –́ –, und so entsprechen sich in den Bacchen die Verse 526 ∾ 545

ἴθι, Διθύραμβ', ἐμὰν ἄρ|cενα τάνδε βᾶθι νηδύν.
ὃc ἔμ' ἐν βρόχοιcι τὰν τοῦ | Βρομίου τάχα ξυνάψει.

und in den Fröschen des Aristophanes v. 328 ∾ 345

πολύκαρπον μὲν τινάccων.
γόνυ πάλλεται γερόντων.

Vgl. Vesp. 298 ∾ 311, Thesm. 117 ∾ 124, Aesch. Suppl. 1021 ∾ 1030, Prom. 405 ∾ 414. Dieser Freiheit der Dramatiker folgten, wenn auch nur mit grosser Restriction, die jüngeren lyrischen Dichter, wie Lucian in der Tragodopodagra v. 39, die Verfasser der Anacreontea (4, 3. 17, 6. 31, 9. 35, 1. 48, 5. 50, 11), Synesius (hymn. I 31. 75. 76. 106 etc.), Gregor von Nazianz (ὕμνοc εἰc Χριcτόν v. 19), Sophronius und die byzantinischen Dichter von anacreontischen Liedern, insoweit sie überhaupt noch an dem alten Princip der Quantität festhielten.

Hermann Elem. doctr. metr. p. 477 hat für die Tragiker auch die Form ◡ ◡ – ◡ – ⏒ – – annehmen wollen. Aber diese entbehrt aller Wahrscheinlichkeit; die Stelle im Cyclops V. 499 haben wir oben anders gedeutet und auch in Soph. El. 1058

τί τοὺc ἄνωθεν | φρονιμωτάτουc οἰωνούc

kann die erste Sylbe von οἰωνούc als Kürze betrachtet werden.

Hingegen haben die jüngeren Dichter anacreontischer Lieder unser Kolon in fortschreitender Ungebundenheit ganz nach Weise der μέτρα πολυcχημάτιcτα behandelt; bei ihnen finden sich also auch die Formen:

◡ –́ ◡ ◡ – ◡ –́ –

νόμον Κορύβαντεc εὐάν (Lucian Trag. 38)

vgl. Anacreontea 48, 15: μέλπω βιότου γαλήνην, wenn hier nicht μέλπω βίου γαλήνην oder βιότου μέλπω γαλήνην zu billigen ist.

⏒ ◡ –́ ◡ – ◡ –́ –

ἁ δὲ δύcγαμοc κατ' οἴκουc (Lucian Trag. 49)

vergl. Anacreontea 16, 4. 5. 36, 16. 38, 4. 42, 12. 48, 25. 26. 53, 2. 16. 59, 9.

Dazu kommen in den jüngsten Anacreontea, die auf der Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters stehen, noch die Vernachlässigungen der richtigen Quantität, die sich namentlich bei der zweiten, nicht vom Ictus getroffenen Länge geltend machen, wie in Anacr. 27 A, 6. 36, 5. 8:

μέλι τὸ γλυκὺ λαβοῦcα.

τὸν ὁμότροπον Ἔρωτι.
δι' ὃν ἡ χάρις ἐτέχθη.

Hingegen ist es zweifelhaft, dass je ein griechischer Dichter die verwandten Kola ◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ _ und ◡̄ _ ◡ _ ◡ _ _ geradezu verwechselt hat. Denn in dem anacreonteischen Gedicht n. 62, 1

Ἔρωτα γὰρ τὸν ἁβρόν

ist unbedenklich mit Baxter die überlieferte Lesart in τὸν Ἔρωτα zu emendiren. Bei lateinischen Dichtern hingegen ist die Vermischung der beiden Kola nicht anstössig, da sich dieselbe sogar der elegante Versificator Prudentius erlaubte.

579. Grössere Gedichte werden aus dem δίμετρον ἀνακλώμενον in der Regel dadurch gebildet, dass mehrere Dimeter hintereinander wiederholt werden. Da jeder Dimeter in solchen Compositionen die Rolle eines Verses einnimmt, so sind am Ende desselben die Freiheiten des Versschlusses gestattet. Doch machten die classischen Dichter bei der Kleinheit des Verses von dieser Freiheit selten Gebrauch, und Euripides hat z. B. in den drei Strophen des angeführten Liedes im Cyclops gar nie einen Hiatus oder eine syll. anc. zugelassen. Nur selten kommt der Fall vor, dass mit dem Kolon kein Wort schliesst; in diesem Fall ist die Verbindung zweier oder mehrerer Dimeter zu einem Vers bestimmt angezeigt, so in Aesch. Prom. 413:

μεγαλοστόνοισι σοῖς πή|μασι συγκάμνουσι θνατοί.

ebenso in Aesch. Agam. 712, Soph. El. 1059. Atilius p. 290 gibt der Verbindung zweier solcher Dimeter den Namen ἑτερομερὲς Σαπφικόν.

Unter den Dichtern der Anacreontea haben einige durch den Sinn eine stets gleiche Anzahl von Dimetern zu einer Gruppe, einer Strophe, vereinigt. So theilt sich von selbst das Gedicht n. 11 in drei vierzeilige Strophen:

Οἱ μὲν καλὴν Κυβήβην
τὸν ἡμίθηλυν Ἄττιν
ἐν οὔρεσιν βοῶντα
λέγουσιν ἐκμανῆναι.
Οἱ δὲ Κλάρου παρ' ὄχθαις
δαφνηφόροιο Φοίβου
λάλον πιόντες ὕδωρ
μεμηνότες βοῶσιν.
Ἐγὼ δὲ τοῦ Λυαίου
καὶ τοῦ μύρου κορεσθεὶς
καὶ τῆς ἐμῆς ἑταίρης
θέλω θέλω μανῆναι.

In ähnlicher Weise lässt sich das Gedicht n. 8 unter Ausscheidung des vorletzten Verses in 6 dreizeilige Strophen zerlegen.

Eine ganz eigenthümliche Composition der anacreontischen Lieder erfanden die Byzantiner. Sie vereinigten vier oder sechs anacreontische Dimeter zu einer Strophe, die sie οἶκος d. i. stanza (s. Prolegg. zur Anth. gr. carm. christ. p. LXVII) nannten und liessen auf mehrere, in der Regel drei solcher Strophen ein Distichon aus zwei jonischen Trimetern folgen, das sie κουκούλιον nannten; s. schol. Heph. p. 153. Beispiele dieser Composition siehe in Bergks Poet. lyr. gr. p. 1085 ff. u. in Anthol. gr. carm. christ. p. 43 ff.

580. Der Trimeter ist im jonischen Rhythmus nicht so selten wie im trochäischen und choriambischen. Aus Sappho und Anacreon hat Hephästion einige Beispiele verzeichnet, von Synesius ist uns ein ganzes Gedicht in jonischen Trimetern, hymn. 6, erhalten. Wie der Dimeter und Tetrameter, so kommt auch der Trimeter katalektisch und akatalektisch, rein und gebrochen vor.

Akatalektischer reiner Trimeter:

◡◡ ´– – ◡◡ ´– – ◡◡ ´– –

συνοπαδοὶ Πέλοπος ματρὸς ὀρείας (Telestes)

Katalektischer reiner Trimeter:

◡◡ ´– – ◡◡ ´ – ◡◡ ´

Διονύσου σαῦλαι βασσαρίδες (Anacreon)

Gebrochene und gemischte Trimeter:

◡◡ ´– ◡̄ – ◡ ´– – ◡◡ ´– –

ζαελεξάμαν ὄναρ Κυπρογενήᾳ (Sappho)

◡◡ ´– – ◡◡ ´– ◡ – ◡ ´– –

βιοτᾶς ὑμνοπόλῳ νέμων γαλάναν (Synes. 6, 25

◡̱ ´– ◡ –◡ ◡ ´– – ◡ ◡ ´– –

ψαλμοῖσι καὶ κυλίκων οἰνοπλανήτοις (Rhes. 363)

◡̄ ´– ◡ –◡ ◡ ´– ◡ – ◡ ´– –

ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν (Sappho)

◡ ◡ ´– ◡ – ◡ ´– ◡ – ◡ ´– –

ἵνα μοι νόος δρέπῃ σχολὰν ἀκύμων (Synes. 6, 34).

Eine Zusammenziehung der Längen scheint nur in dem ersten Fuss gebräuchlich gewesen zu sein, kommt aber hier oft bei Synesius vor, wie in

ἀρρήτων ἑνοτήτων ἐπέκεινα.
ἀγνώστων ἀνέδειξε παῖδα κόλπων.

Bei der ersten Form des τρίμετρον ἀνακλώμενον ist zu bemerken, dass in allen uns erhaltenen Versen eine Cäsur nach der dritten Länge steht. Man könnte desshalb geneigt sein diesen Vers von den jonischen auszuscheiden und folgendermassen zu messen

◡◡ | – ◡ | – ◡ | ⊔ | –◡ ◡ | – –

wenn er sich nicht im sechsten Hymnus des Synesius häufig (v. 3. 4. 5. 11. 13. 16. 20) neben reinen jonischen Trimetern fände.

In der dritten und vierten Art gemischter Trimeter hat natürlich der Daktylus die rhythmische Bedeutung eines kyklischen Fusses. Bei der Art, wie die Alten die jonischen Verse skandirten

⏑ – ⏑ – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – statt ⏑ | – ⏑ –⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – –

trat die damit verbundene äussere Ungleichheit der Füsse weniger in die Augen.

581. Der Tetrameter ist auch im jonischen Versbau das gewöhnlichste Metrum. Die verschiedenen Formen desselben sind:

Reiner akatalektischer Tetrameter, metrum Alcmanicum (Servius 8)

⏖ ⏗ – ⏖ ⏗ – | ⏖ ⏗ – ⏖ ⏗ –

ἔμε δείλαν, ἔμε πάσαν κακοτάτων πεδέχοισαν (Alcaeus)

Reiner katalektischer Tetrameter:

⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – | ⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗

ἁ δ᾽ ἀνάγκα ᾽cθ᾽ ἱερεῦςιν καθαρεύειν φράςομεν (Phrynichus)

Gebrochener akatalektischer Tetrameter:

⏑ ⏑ ⏗ ⏑̄ – ⏑ ⏗ – | ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ –

ἴθι, Διθύραμβ᾽, ἐμὰν ἄρςενα τάνδε βᾶθι νηδύν (Bacch. 526)

⏑ ⏑ ⏗ – ⏑ ⏑ ⏗ – | ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ ⏗ –

δίχα δ᾽ ἄλλων μονόφρων εἰμί· τὸ δυςςεβὲς γὰρ ἔργον (Agam. 758).

Eine Zerlegung des Tetrameters in zwei Kola von je zwei Füssen scheint nach der Analogie anderer Tetrameter geboten zu sein; doch ist häufig die Cäsur, das äussere Anzeichen jener Gliederung, vernachlässigt, wie in den oben ausgehobenen Versen der Bacchen und des Agamemnon, desgleichen in Pers. 66 = 74. 86. 95. 101, Oed. R. 486, Eur. Suppl. 47. 79. 87. 538. 556. 570, Arist. Vesp. 293. 295, Ran. 340. 352, Phrynichus bei Heph. c. 12. Auf der andern Seite ist es in manchen Fällen, wo regelmässig mit dem zweiten Fuss ein Wort schliesst, wie in den Fragmenten des Anacreon 42. 44. 46 zweifelhaft, ob der Dichter zweigliedrige Verse bilden oder einzelne Dimeter zu einem ςύςτημα ἐξ ὁμοίων aneinanderreihen wollte.

582. Die katalektische Form des ἰωνικὸν τετράμετρον ist zu einem besondern Ansehen gekommen unter dem speciellen Namen

Versus galliambus.

Aus einem griechischen Dichter, vielleicht aus Callimachus (vgl. schol. Heph. p. 194), führt Hephästion c. 12 die Galliamben an

Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρςοι δρομάδες,
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

Daraus sieht man, dass die Griechen dieses Metrum polyschema-

tisch in der Art bauten, dass sie neben den gebrochenen Dimetern auch die Form des reinen Dimeter anwendeten. Hingegen ist den Versen in dem grossen galliambischen Gedicht des Catull n. 63 und den wenigen sonstigen Galliamben der Lateiner fast durchweg folgendes Schema zu Grunde gelegt:

⏑̄⏑̄ ⏑́⏑́ ⏑ ⏑⏑̲ ⏑ ⏑́⏑́ –, | ⏑̄⏑̄ –́ ⏑ ⏑⏑̲ ⏑ ⏑̲́

ades, inquit, o Cybebe, fera montium dea,
ades et sonante typano quate flexibile caput,
latus horreat flagello, comitum chorus ululet (Maecenas)
tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo (Catull. 63, 22)
ubi capita maenades vi iaciunt hederigerae (ibid. v. 23)
simul haec comitibus Attis cecinit notha mulier (ibid. v. 27)
ego mulier, ego adolescens, ego ephebus, ego puer (ibid. v. 63).

Die vorletzte Länge des Metrums ist in den weitaus zahlreichsten Fällen aufgelöst, doch kann man zweifeln, ob der Auflösung die Form des reinen Dimeter zu Grunde liegt

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑̲́

oder die des δίμετρον ἀνακλώμενον

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑̲́

In der ersten Hälfte des Verses haben wir bei Catull 63, 54

et earum omnia adirem furibunda latibula

und wahrscheinlich auch in v. 18 u. 75 zwei reine Joniker anzunehmen; in der zweiten Hälfte ist der jonische Rhythmus rein gehalten in v. 60

abero foro palaestra stadio et gymnasiis

ausserdem bei Varro in Sat. Men. p. 132 R. Der Charakter unseres Rhythmus wäre zerstört worden, wenn sich der Dichter die beiden vorletzten Kürzen in eine Länge zusammenzuziehen oder die schliessende Länge aufzulösen erlaubt hätte; desshalb ist unbedenklich bei Catull 63, 13

simul ite, dindymenae dominae vaga pectora

statt *pectora* aus den interpolirten Handschriften *pecora* aufzunehmen.

Der Name μέτρον γαλλιαμβικόν muss von Metrikern aufgebracht worden sein, welche unseren Vers in zwei jambische Kola mit anapästischem Auftakt zerlegten. Der zweite Name μέτρον βακχειακόν (s. Victorinus II 9, 18) stammt offenbar aus einer Schule, in welcher die Ionici noch mit dem alten Namen βακχεῖοι bezeichnet wurden. Wenn endlich die Metriker unser Metrum μητρῳακόν benannten, so gibt uns davon Terentianus v. 2889 ff. die beste Erklärung:

sonat hoc subinde metro Cybeleium nemus,
nomenque galliambis memoratur hinc datum,
tremulos quod esse Gallis habiles putant modos.

Vergl. schol. Heph. p. 194: ἰςτέον, ὅτι τοῦτο τὸ ἀπ' ἐλάςςονος ἰωνικὸν λέγεται ἀνακλώμενον καὶ μητρῳακὸν καὶ γαλλιαμβικὸν ἀπὸ τοῦ τοὺς Γάλλους, ὅ ἐςτι τοὺς κιναίδους, ἰαμβίζειν καὶ ὑμνεῖν τὴν 'Ρέαν κατὰ τὴν ἄγραν· διὰ τοῦτο γὰρ καὶ μητρῷον. Besonders war es der Ausgang des Verses mit den gehäuften Kürzen, welcher den zitternden schwankenden Bewegungen der entmannten Priester der Kybele entsprach.

Κατὰ ςτίχον scheint unser Vers, ähnlich wie der Sotadeus, erst in der alexandrinischen Zeit gebraucht worden zu sein. Der Scholiast des Hephästion p. 194 nennt Callimachus, den eigentlichen Begründer der alexandrinischen Metrik, als Verfasser von Galliamben; bei Hephästion selbst lesen wir: ἐκλήθη μητρῳακὸν διὰ τὸ πολλὰ τοὺς νεωτέρους εἰς τὴν μητέρα τῶν θεῶν γράψαι τούτῳ τῷ μέτρῳ.

583. Im Vorausgehenden habe ich die gewöhnlichsten Metra des jonischen Rhythmus aufgeführt; die übrigen begnüge ich mich hier in Kürze zusammenzustellen:

Tetrameter brachycatalectus.

⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –

μεγάλῳ δηῦτέ μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥςτε χαλκεὺς
πελέκει, χειμερίῃ δ' ἔλουςεν ἐν χαράδρῃ (Anacreon).

Pentameter:

⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ –

τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμαςι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες ἐς φῶς
(Eur. Phoen. 1539)

⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –

πολύθρηνον μέγα που ςτένει κικλήςκουςα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον
(Aesch. Agam. 711)

Hexameter catalecticus:

⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́

ἱκετεύω ςε, γεραιά, γεραρῶν ἐκ ςτομάτων πρὸς γόνυ πίπτουςα τὸ ςόν
(Eur. Suppl. 42)

Heptameter catalecticus:

⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́

ὁςίως οὐχ, ὑπ' ἀνάγκας δὲ προπίπτουςα προςαιτοῦς' ἔμολον δεξιπύρους θεῶν θυμέλας (Eur. Suppl. 63).

Das erste von Hephästion τετράμετρον βραχυκατάληκτον genannte Metrum, in dem Anacreon ganze Gedichte verfasst haben soll, wird vielleicht richtiger folgendermassen zergliedert

⏑⏑ | – – ⏑⏑ | ⏑⏑⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –

Jonische Systeme und Strophen.

584. Die einfachste, kunstloseste Form jonischer Gedichte besteht darin, dass mehrere Dimeter, reine oder gebrochene, hintereinander κατὰ cτίχον wiederholt werden. Ueber diese Art der Composition haben wir bereits oben gehandelt. An sie schliessen sich die numeri ionici continuati per synaphian (s. Terentianus v. 2058—71) an, in denen eine grössere Anzahl jonischer Füsse der Art zu einem grossen Systeme verbunden ist, dass innerhalb desselben wieder einzelne Füsse zu Gliedern und Versen sich zusammenfinden. Als Beispiele derartiger Systeme mögen dienen Aesch. Suppl. 1018—21 (= 1026—29):

Ἴτε μὰν ἀcτυάνακτας
μάκαρας θεοὺc γανάοντες
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ'
Ἐραcίνου
περιναίονται παλαιόν.

Horaz Od. III 12:

Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
malo vino lavere aut exanimari metuentis
patruae verbera linguae.

Das jonische System des Aeschylus hat mit den anapästischen die κῶλα δίμετρα und das κῶλον παρατέλευτον μονόμετρον gemeinsam und unterscheidet sich von ihnen nur dadurch, dass auch das letzte Glied akatalektisch schliesst.

Die Ode des Horaz besteht aus vier zehnfüssigen Strophen, welche von Diomedes p. 525 geradezu als versus bezeichnet werden. In der Zerlegung der Strophen in Verse weichen die Handschriften wie die alten Grammatiker (Victorinus I 12, 37. IV 3, 60, Plotius p. 542, Atilius p. 303, Pseudo-Acron; vergl. meine Verskunst des Horaz S. 38) stark von einander ab, ein Zeichen, dass auf ihre Autorität kein Werth zu legen ist. Da jedenfalls nur die Abtheilung, welche in allen Strophen Wortbrechung vermeidet, unsere Billigung verdient, so sind nur zwei Zerlegungen, in 2 + 2 + 3 + 3 oder in 4 + 4 + 2 möglich; welche von den beiden den Vorzug verdient, kann keinem zweifelhaft sein, da nur die zweite eine passende Abrundung durch einen Epodus bietet und auch Alcaeus in dem Originallied Tetrameter gedichtet hat.

585. In andern jonischen Strophen erleidet zwar der Rhythmus gleichfalls keine Unterbrechung, führt aber der Sinn auf mehrere selbständige Verse innerhalb der Strophe. So lassen sich in der Exodos der Schutzflehenden des Aeschylus V. 1035—42 = 1043—50 durch die gleichmässige Interpunction in Strophe

und Antistrophe sechs Verse und ein Schlusskolon mit aller Sicherheit abtheilen; die drei ersten Verse, zwei Trimeter und ein Tetrameter, schliessen sich wieder enger zu einer Gruppe zusammen; eine zweite Gruppe wird durch einen Trimeter und einen Tetrameter gebildet; der folgende Trimeter mit der zweifüssigen Clausula bildet die letzte Gruppe:

a. Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·
τίεται δ' αἰολόμητις θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
b. μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν
Πόθος ᾇ τ' οὐδὲν ἄπαρνον τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
c. δέδοται δ' Ἁρμονίᾳ μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδυρὰ τρίβοι τ' ἐρώτων.

In ähnlicher Weise läuft in den Wespen des Aristophanes v. 291—8 = 303—11 der jonische Rhythmus durch 18 Takte ohne Unterbrechung und ohne Störung fort, und ist sogar einmal, v. 305, ein Tetrameter mit dem andern durch Wortgemeinschaft verbunden. Freiheiten des Versschlusses sind auch innerhalb der fortlaufenden jonischen Strophen in Aesch. Pers. 65—72 = 73—80. 81—86 = 87—92. 93—101, Suppl. 1018—21 = 1022—25 = 1026—1030 = 1031—34 u. Sept. 720—5 = 727—32 vermieden, hingegen trennt an zwei Stellen, Pers. 110 u. Bacch. 81, der Hiatus trotz fortlaufenden Rhythmus die auf einander folgenden Verse, und schliesst bei Menander an einer vom Scholiasten des Hephästion p. 144 angeführten Stelle der erste jonische Vers mit einer syll. anc.

586. Schärfer sind in andern jonischen Strophen die einzelnen Theile durch den katalektischen Schluss der Verse von einander geschieden; so in Eur. Suppl. 42—47 (= 48—53):

Ἱκετεύω σε, γεραιά, γεραρῶν ἐκ στομάτων πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν.
ἄπο μοι τέκνα λῦσαι φθιμένων
νεκύων, οἳ καταλείπουσι μέλη
θανάτῳ λυσιμελεῖ θηρσὶν ὀρείοισι βοράν.

Eur. Suppl. 56—62 (= 63—70):

ἔτεκες καὶ σύ ποτ', ὦ πότνια, κοῦρον φίλα ποιη-
σαμένα λέκτρα πόσει σῷ, μετά νυν
δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας, μετάδος δ' ὅσσον ἐπαλγῶ
μελέα 'γὼ φθιμένων οὓς ἔτεκον·
παράπεισον δὲ σόν, ὦ λισσόμεθ', ἐλθεῖν τέκνον Ἰσμη-
νὸν ἐμάν τ' ἐς χέρα θεῖναι νεκύων
θαλερῶν σῶμα ταλαίνας ἄταφον.

Vergleiche damit noch Eur. Bacch. 370—385 = 386—401. 519

—37 = 538—55. 556—70, Cycl. 495—518, Aesch. Pers. 102—7 = 108—113.

587. Etwas mehr variirt wird die jonische Strophe durch die gebrochene Form des Schlusskolon, oder das κῶλον προῳδικὸν καὶ ἐπῳδικόν ◡ ◡ – ◡ ◡ – – (s. § 575), wie in Aesch. Pers. 87—92 (= 81—6):

δόκιμος δ᾽ οὔτις ὑποστὰς μεγάλῳ ῥεύματι φωτῶν
ἐχυροῖς ἕρκεσιν εἴργειν ἄμαχον κῦμα θαλάσσας·
ἀπρόσοιστος γὰρ ὁ Περσᾶν,
στρατὸς ἀλκίφρων τε λαός.

Pers. 65—72 (= 73—80):

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη
βασίλειος στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας
᾽Αθαμαντίδος Ἕλλας,
πολύγομφον ὅδισμα ζυγὸν ἀμ-
φιβαλὼν αὐχένι πόντου.

Aesch. Agam. 449—51 (= 468—70):

τάδε σιγά τις βαΰζει,
φθονερὸν δ᾽ ὑπ᾽ ἄλγος ἕρπει
προδίκοις ᾽Ατρείδαις.

588. In den bis jetzt behandelten Strophen herrscht ausschliesslich der jonische Rhythmus. Es giebt nun aber auch einige, in denen Joniker mit Choriamben, Bacchien und thetisch endigenden jambischen Versen verbunden sind. Die erste Classe ist vorzüglich repräsentirt durch das Stasimon im Oed. R. 483—497 (= 498—512):

δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταράσσει σοφὸς οἰωνοθέτας
οὔτε δοκοῦντ᾽ οὔτ᾽ ἀποφάσκονθ᾽· ὅτι λέξω δ᾽ ἀπορῶ·
πέτομαι δ᾽ ἐλπίσιν οὔτ᾽ ἐνθάδ᾽ ὁρῶν οὔτ᾽ ὀπίσω·
τί γὰρ ἢ Λαβδακίδαις
ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ᾽, οὔτε πάροιθέν ποτ᾽ ἔγωγ᾽ οὔτε τὰ νῦν πω
ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ βασάνῳ
ποτὶ τὰν ἐπίδαμον φάτιν εἶμ᾽ Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις
ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων.

a. – ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ –
– ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ –

b. ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ – – ◡◡ –
◡◡ – – ◡◡ –

c. ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⏓
d. ◡◡ ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚–
◡◡ ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚–
◡◡ ⁝– ◡◡ ⁚– ⁝– ◡◡ ⁚–

In dem Schema habe ich dadurch, dass ich den stärkeren und schwächeren Ictus der choriambischen und jonischen Füsse bezeichnete, den leichten Uebergang dieser zwei Arten des ῥυθμὸς βακχεῖος anzudeuten versucht. Freilich basirt dabei Manches auf blosser Vermuthung, und vermöchte ich demjenigen, der in den 2 ersten Versen lieber Choriamben mit dem Hauptictus auf der ersten Länge und in dem fünften Vers lieber eigentliche Ionici a maiore annehmen wollte, nur mein abweichendes Gefühl, keinen zwingenden Beweis entgegenzuhalten. In den 3 letzten Versen haben Westphal und M. Schmidt die Länge des beginnenden Daktylus vierzeitig gemessen und so fortlaufenden jonischen Rhythmus erhalten

◡ ◡ | ⌴ ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | – – ◡ ◡ | –

ich habe es vorgezogen mit Brambach einen Umschlag des Rhythmus anzunehmen, der gut zur bewegten zwischen Furcht und Hoffnung schwankenden Stimmung des Chores zu passen scheint. Die Verse erhalten durch die von mir angedeutete Skandirung Aehnlichkeit mit anapästischen Dimetern und Tetrametern, etwas was gut dazu passt, dass auch die erste Strophe des Stasimon auf anapästische Verse endigt.

589. Mit Bacchien und scheinbaren Asclepiadeen sind Joniker verbunden in dem Tanzlied des Chors der Mysten in den Fröschen des Aristophanes 324—336 (= 340—353):

Ἴακχ᾽ ὦ πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων,
Ἴακχ᾽ ὦ Ἴακχε,
ἐλθὲ τόνδ᾽ ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
ὁσίους ἐς θιασώτας,
πολύκαρπον μὲν τινάσσων
περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
στέφανον μύρτων, θρασεῖ δ᾽ ἐγκατακρούων
ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
φιλοπαίγμονα τιμάν,
Χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος ἁγνάν, ἱεράν
ὁσίοις μύσταις χορείαν.

◡ –́ – ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ –
◡ –́ – ◡ –́ ⏓
–́ ◡ – ◡ ◡ –́ – ◡ ◡ –́ –
◡◡ –́ – ◡ ◡ –́ –
◡◡ –́ ⏒ – ◡ –́ –
◡◡ –́ ⏒ – ◡ –́ –
◡◡ –́ ⏒ – ◡ –́ – ◡ ◡ –́ –
◡◡ ⌴́ ◡ ◡ –́ –

⏖ ⏗́ ⏑ ⏑ ⏒́ –
⏖ ⏒́ – ⏑ ⏑ ⏒́ – ⏑ ⏑ ⏒́ – ⏑ ⏑ ⏒́
⏖ ⏒́ ⏓ – ⏑ ⏒́ –

Da zu unserem Gesange getanzt wurde, so muss in demselben strenge Taktgleichheit herrschen. Dass in der That die Bacchien des zweiten Verses die rhythmische Geltung der umgebenden Joniker hatten, kann nicht zweifelhaft sein; man wird den $^3/_4$ Takt aber nicht sowohl durch Dehnung der Längen als durch Beimischung leerer Zeiten zu gewinnen haben, da die Interpunction am Schlusse des ersten Verses und der Hiatus nach der Interjection ὦ der Annahme einer Pause in gleicher Weise günstig ist. Die 6zeitige Messung der 2 ersten Füsse des dritten Verses kann um so weniger einer Beanstandung begegnen, als wir der gleichen bereits oben im Rhesus v. 363 und in einem von Hephästion c. 14 angeführten Vers der Sappho begegnet sind. Ueber die doppelte Möglichkeit den 8. und 9. Vers zu messen siehe oben § 575.

Weitere Beispiele jonischer Strophenbildung mit grösserer Mannigfaltigkeit der rhythmischen Glieder liegen vor in Aesch. Prom. 128—35, 397—405, Sept. 720—26, Agam. 686—99, Soph. Aias 227—32, 1199—1210, El. 823—35, 1058—69, Oed. Col. 510—21, 694—706, Eur. Med. 846—55, Phoen. 1519—22, Bacch. 370—85, 519—36, Iph. Aul. 171—4, Cycl. 495—502, Rhes. 360—69, Arist. Vesp. 290—316, Thesm. 116—8, 123—5. Auf einige dieser Strophen, in denen jonische Kola mit verwandten Versen verbunden sind, werden wir später noch zurückzukommen Gelegenheit haben.

In einigen jonischen Strophen, wie in Aesch. Prom. 128, ist die Periode eingeleitet durch das Kolon

⏒ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
μηδὲν φοβηθῇς· | φιλία γὰρ ἅδε τάξις

Will man nicht dieses κῶλον προῳδικόν als einen alloiometrischen Bestandtheil fassen, so wird man annehmen müssen, dass die Periode, wie nicht selten, durch einen vorn unvollständigen Fuss (ἀκέφαλος πούς) eingeleitet sei, und dass der Vers folgendes Mass habe

– – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – –

Achtes Kapitel.

Das logaödische Versmass.

590. Das eigentliche Versmass des zum Gesange bestimmten Liedes war das logaödische (λογαοιδικόν), das eben davon auch seinen Namen erhalten hat (s. § 262). Das Wesen desselben besteht in der Vereinigung von Füssen, welche ihrer äusseren Form nach verschiedenen Taktgeschlechtern, dem gleichen oder

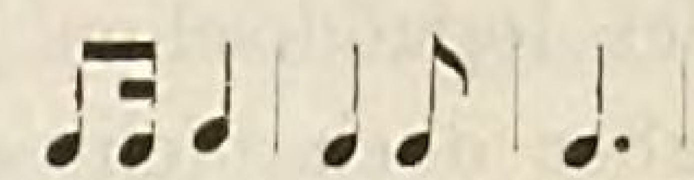
daktylischen und dem ungleichen oder jambischen, angehören. Zu einer Periode oder einem Distichon waren schon von Archilochus daktylische und jambische Metra verbunden worden; die Meliker, voran Sappho und Alcäus, gingen einen bedeutsamen Schritt weiter, indem sie auch in demselben Kolon trochäische Füsse neben daktylischen gebrauchten:

◡ –◡ ◡ – ◡ – ◡̄ –◡ ◡ – ◡ – ◡̄

δέδυκε μὲν ἁ cελάνα. πάρθενον ἀδύφωνον.

Dass die Daktylen und Trochäen dieser Kola von gleichem Zeitumfange waren, ist zwar nirgends ausdrücklich gesagt, ist aber mit grosser Wahrscheinlichkeit, wie wir bereits in dem Allgemeinen Theile dargethan haben, von den neueren Metrikern angenommen worden.

Gerade in dieser Gleichstellung der daktylischen und jambischen Füsse aber liegt das Melodische und Sangliche unseres Versmasses, da durch dieselbe jene Mannigfaltigkeit in die Zeitgrössen des Verses kam, welche eine kunstvolle Melodie erst ermöglichte. Denn wenn z. B. eine vierfüssige logaödische Reihe katalektisch schliesst, so enthält sie nicht weniger als vier verschiedene Zeitgrössen:

–◡ ◡ | – ◡ | ⊔ | 

Auch unserer Lyrik ist die Vereinigung leicht beschwingter Daktylen und schwerer einherschreitender Trochäen geläufig, wie wenn Goethe im Erlkönig singt

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.

Aber in der modernen Poesie ist das logaödische Metrum nicht in gleicher Weise wie in der griechischen zu bestimmten Formen ausgebildet worden.

591. Die einfachste Form des logaödischen Versmasses besteht darin, dass auf lebhaften daktylischen Anfang ein ruhiger trochäischer Schluss folgt. Beispiel dieser Art haben wir bereits oben im Kapitel von den logaödischen Daktylen kennen gelernt, wie

–◡ ◡ –◡ ◡ –◡ ◡ – ◡ – ⏓

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα.

Ebenda habe ich auch schon Verse angeführt, in denen dem beginnenden Daktylus ein éin- oder zweisylbiger Auftakt oder eine Basis vorgeschlagen ist:

⏓ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –

σφραγῖδας ἔχων καταβήσομαι.

⏑⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

ἀγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν.

. . –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –

Ἔρος δ' αὖτε μ' ὁ λυσιμελὴς δονεῖ.

Darüber gingen die Dichter logaödischer Verse noch hinaus, indem sie dem logaödischen Hauptstock des Verses auch eine Dipodie als Eingang (εἴσβασις) vorausschickten, wie in

– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα.

Ausserdem unterscheiden sich die Logaöden im speciellen Sinn von den logaödischen Daktylen auch noch dadurch, dass in jenen mehrere Daktylen, in diesen in der Regel nur éin Daktylus den Trochäen vorauszugehen pflegt.

592. Der kyklische Charakter des Daktylus in den logaödischen Versen prägt sich äusserlich darin aus, dass seine Kürzen nicht in eine Länge zusammengezogen werden dürfen; natürlich, da mit einer solchen Zusammenziehung der leicht beschwingte Charakter des logaödischen Rhythmus aufgehoben würde. Desshalb kann aber doch nicht ein Daktylus mit einem Trochäus so leichthin respondiren; wohl aber sind die Fälle häufig, wo im Periodenbau ein trochäisches Kolon einem logaödischen symmetrisch entspricht. In der Regel bildet dann das reintrochäische Glied den Schluss der Periode, weil dasselbe wegen seines weniger erregten Tempos sich besser zum Abschluss des musikalischen Satzes eignet; so, um nur einige Beispiele anzuführen, in Aesch. Choeph. 315, Soph. El. 244, Anacreon fr. 30:

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

ὦ πάτερ αἰνοπαθές, τί τοι | φάμενος ἢ τί ῥέξας

–́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔

εἰ γὰρ ὁ μὲν θανὼν | γᾶ τε καὶ οὐδὲν ὢν | κείσεται τάλας

–́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔, –́ ⏑ – ⏑ ⊔

τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Στράττιν εἰ κομήσει.

Vgl. Pindar Ol. IV 1, Soph. Ant. 336, Eur. Hec. 449, Hipp. 67, Iph. Aul. 587, Bacch. 875, Alc. 400.

In der jüngeren Tragödie und in der Komödie nahmen sich aber auch die griechischen Dichter die Freiheit den Daktylus zu versetzen, so dass sich in Strophe und Antistrophe logaödische

Kola gegenüberstehen, deren Trochäen und Daktylen den Platz gewechselt haben. Am häufigsten begegnet diese Versetzung im Γλυκώνειον πολυςχημάτιςτον, so dass die Kola

_ ⏒ _⏑ ⏑ _ ⏑ _ und _ ⏒ _ ⏒ _⏑ ⏑ _

respondiren, wie in Soph. Phil. 1124 ∼ 1147

πόντου θινὸς ἐφήμενος.
ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει.

Eur. Ion 466 = 486

δύο θεαὶ δύο παρθένοι.
βαςιλικῶν τ' εἶεν θαλάμων,

ferner in Soph. Phil. 1082 ∼ 1103, Eur. El. 146 ∼ 163. 148 ∼ 165, Hel. 1460 ∼ 1474. 1487 ∼ 1504, Phoen. 209 f. ∼ 221 f., Herc. fur. 676 ∼ 690, Iph. Taur. 421 ∼ 439. 1092 ∼ 1109. 1096 f. ∼ 1113 f. Vergleiche auch Aristoph. Vesp. 551 ∼ 636 und Aesch. Sept. 736 ∼ 744, wo indess Porson und Hermann mit leichten Aenderungen die vollkommene Responsion hergestellt haben. Ausserdem findet sich jene Versetzung noch in einigen verwandten Versen, wie in Soph. Oed. Col. 512 ∼ 523

⏒ _⏑ ⏑ _ ⏑ _ ⏒ ⏒ _ ⏒ _⏑ ⏑ _ ⏒

ὅμως δ' ἔραμαι πυθέςθαι. τούτων δ' αὐθαίρετον οὐδέν.

vergl. Trach. 960 ∼ 969, Herc. fur. 791 ∼ 808.

H. Schmidt, Kunstformen der gr. Poesie III 28 behauptet, dass in logaödischen Versen ein schliessender Choriamb mit einem Creticus respondiren könne; aber eine Vergleichung sämmtlicher hier in Frage kommenden Stellen der Dramatiker zeigt, dass vielmehr die Ausgänge _ ⏑ _ u. _ ⏑ ⏑⏑ sich entsprechen, wie in den Phönissen v. 208 ∼ 220:

Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύςαςα περιρρύτων.
ἴςα δ' ἀγάλμαςι χρυςοτεύ|κτοις Φοίβῳ λάτρις γενόμαν.

ebenso in Ion 463 ∼ 483, Iph. Taur. 1089 ∼ 1106, Iph. Aul. 1054 ∼ 1076, 1055 ∼ 1077; vergl. Eur. Suppl. 971, Hippol. 549 = 559, Hel. 1314 = 1332, Iph. Aul. 180 = 201. 574. 580. 796, Arist. Thesm. 1149. 1156. Nur in den κατὰ ςτίχον gebrauchten Versen steht einige Mal ein Choriamb statt eines Creticus, wie in einem Skolion n. 9

ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήςω,
ὥςπερ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριςτογείτων.

ferner bei Synesius 7, 25. 9, 9 und wahrscheinlich auch in einem Epigramm des Bacchylides oder Simonides in der Anthologie XIII 28, 12. Auch bei Anacreon fr. 2, 5 ist in einem aus lauter Glykoneen bestehenden Gedicht ein schliessender Choriamb überliefert:

ὑψηλῶν ὀρέων κορυφάς.

593. Bezüglich der Grösse stehen die gemischten logaödischen Kola so ziemlich auf einer Linie mit den Gliedern des jambischen Rhythmengeschlechtes.

Das grösste logaödische Kolon hat 6 Füsse; doch kommen sechsfüssige Kola nur selten vor, und ist bei ihnen obendrein die Abzweigung der letzten Dipodie als eigenes Kolon nicht unmöglich, wie

_ ◡ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ oder ⏊ ◡ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ⏊ ◡ _

μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον (Pind. Isth. VII ep. 1)

_ ◡̄ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡◡ ◡ _ ◡̄ oder ⏊ ◡̄ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ◡́◡ ◡ _ ◡̄

Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος (Eur. Troad. 517)

_ ◡̄ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _ oder ⏊ ◡̄ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ⏊ ◡ _

στηρίζει ποτὶ τᾷδ' ἀγωνίῳ σχολᾷ (Soph. Aias 195).

◡◡ ◡ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ⊔ ⊻ oder ◡́◡ ◡ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ ⊔́ ⊻

ποτίφορδς δ' ἀγαθοῖσι μισθὸς οὗτος (Pindar N. VII 63)

Zweifelhafter Natur sind die fünffüssigen Kola, da in den meisten scheinbaren Pentapodien die Zerlegung in 2 Kola, in eine Dipodie und eine Tripodie, durch syll. anc. und Cäsur angedeutet ist, wie im Ἀλκαικόν und Σαπφικόν

◡̄ ⏊ ◡ _ ◡̄ ⏊◡ ◡ _ ◡ _

ἀσύνετημι τῶν ἀνέμων στάσιν.

⏊ ◡ _ ◡̄ ⏊◡ ◡ _ ◡ _ ◡̄

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα.

Aber die Pentapodie scheint doch sicher zu stehen in Pind. P. VIII ep. 3, Isth. VII 2

_ ◡̄ _◡ ◡ _ ◡ ⊔ ⊻

οὐδὲ μὰν βασιλεὺς Γιγάντων

◡̄ _◡ ◡ _ ◡ _ ◡ _ ◡ _

ἔσχον πολέμοιο νεῖκος ἐσχάταις

ebenso Pind. Ol. XIV 12, Soph. Phil. 680.

Die beliebteste Grösse des Kolon war auch in den logaödischen Versmassen die Tetrapodie, welche namentlich bei den Dramatikern die übrigen Formen in den Hintergrund drängte.

Neben der Tetrapodie findet sich aber nicht blos deren Hälfte, die Dipodie, sondern auch die Tripodie. Die letztere steht namentlich häufig als einleitendes und als schliessendes Glied einer Periode; aber auch an vorletzter Stelle eines logaödischen Systems ist sie nicht ungewöhnlich.

594. Für die Grösse der logaödischen Kola ist die nachhaltende Wirkung, welche ein beschwingter kyklischer Daktylus

auszuüben vermag, von entscheidender Bedeutung. Denn jener Daktylus vergleicht sich gewissermassen der beschleunigten, allmählich erlöschenden Kraft, mit der eine Kugel oder eine Scheibe geworfen wird. Manchmal nun verläuft sich jene Kraft schon im nächsten Fuss; dieses geschieht in der Dipodie ⏗ ⏑ – ⏓. Gewöhnlich aber wirkt sie auf 2 Füsse nach, woraus sich die Tripodie, die katalektische ⏗ ⏑ – ⏑ – und akatalektische ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏓ ergab. Nur selten und meist nur am Schlusse einer Strophe verliert sich erst im dritten Trochäus die Kraft des Daktylus; dieses geschieht in den oben aufgeführten Pentapodien und Hexapodien. Soll nach dem Erlöschen der Kraft der Vers noch nicht schliessen, dann muss von neuem ein stärkerer Anlauf genommen werden, es muss auf das eine Kolon ein anderes folgen. In Pind. Ol. XIV 12 z. B.

⏗ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

῾άέναον cέβοντι πατρὸc ᾿Ολυμπίοιο τιμάν

wirkt die Kraft des ersten Daktylus auf 2 Trochäen fort, dann erhebt sich der Rhythmus zu einem neuen Daktylus, der wiederum auf mehrere Trochäen, weiterwirkt. Der erneuerte stärkere Anlauf kann statt durch einen Daktylus auch durch einen Tribrachys gewonnen werden, wie in Pind. P. VI 6

⏖ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏓ ⏖́ ⏑ –

βαρυόπαν cτεροπᾶν κεραυνῶν τε πρύτανιν.

Im Schlusskolon einer Periode genügt sogar ganz gewöhnlich der stärkere Ictus allein, besonders nach einem katalektisch geschlossenen Kolon, wie in Pind. Ol. 1 ep. 6

– ⏗ ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –

εἴη δέ cε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν.

595. Wie wir bereits früher bemerkt haben, legt die logaödische Verbindung kyklischer Daktylen mit Trochäen die Vermuthung nahe, dass auch logaödische Reihen nach Dipodien, nicht nach Einzelfüssen gemessen worden seien. Diese Vermuthung hat noch einen weiteren Rückhalt daran, dass die logaödischen Kola in der gleichen Grösse mit den jambischen übereinstimmen und ähnlich wie die brachykatalektischen trochäischen Verse häufig auf einen Spondeus schliessen. Auch die Analyse der alten Metriker, welche insgesammt die logaödischen Verse dipodisch messen, unterstützt die aufgestellte Vermuthung. Aber der dipodischen Skandirung scheint der Umstand entgegen zu stehen, dass nach dem im vorausgehenden Paragraphen erörterten

Gesetze die Tripodie, –⏑ ⏑ – ⏑ – u. –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒, die gewöhnlichste Form des logaödischen Rhythmus ist. Diese Schwierigkeit indess haben die Dichter theilweise gehoben, indem sie dem Daktylus eine einleitende gedehnte Länge oder einen irrationalen Trochäus (Basis) vorausschickten. Dadurch wurde statt der Tripodie nunmehr die in 2 Dipodien zerlegbare Tetrapodie zum hauptsächlichsten Gliede der logaödischen Strophen:

– ⏒ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ ‖ – –⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ ‖

In vielen logaödischen Strophen, namentlich der Dramatiker, lässt sich so die dipodische Messung ohne Anstand durchführen. Auch zweifele ich nicht, dass dieselbe dem Sophocles Euripides und Aristophanes als eine besonders eurhythmische Form beim Dichten vor Augen schwebte. Dass aber der dipodische Bau bei den Logaöden in gleicher Weise wie bei den Jamben und Trochäen ein bindendes Gesetz für die Dichter gewesen sei, diese Annahme wage ich nicht zu vertreten, am wenigsten gegenüber Pindar und den Dichtern der chorischen Lyrik.

596. Bei der Analyse logaödischer Kola macht die Bestimmung der Stelle, welche den Hauptictus habe, noch besondere Schwierigkeit. Während wir nämlich bei anderen Reihen, wie bei trochäischen Tetrapodien und daktylischen Tripodien, den Beginn der Reihe durch den Ictus auf dem 1ten Fuss zu bezeichnen pflegen

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –

drängt sich uns bei logaödischen Reihen mit vorausgehender Basis der Zweifel auf, ob die einleitende Basis, oder ob nicht vielmehr der energisch einsetzende Daktylus durch den Ictus ausgezeichnet werden soll. Boeckh hat in Reihen der Art den Daktylus acuirt und über die Basis ein ×́ ⏑ gesetzt, nicht ohne eine störende Ungleichmässigkeit in das Schema der Verse zu bringen, wie wenn er die Verse in Ol. I 3—5 folgendermassen misst

εἰ δ' ἄεθλα γαρύειν	–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,	×́ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏓
μηκέτ' ἁλίου σκόπει	–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

Wir gehen am liebsten der Entscheidung der schwerlich je vollständig aufzuhellenden Frage aus dem Wege, indem wir in logaödischen Versen den Anfang eines Kolon auf andere Weise, nämlich durch einen vertikalen Strich oder den Beginn einer neuen Zeile zu bezeichnen lieben. Wo wir aber doch Ictenzeichen zu

setzen in die Lage kommen, setzen wir, wenn nicht durch Anzeichen der Symmetrie oder der Taktcontinuität die Hervorhebung des éinen der beiden Füsse wahrscheinlicher gemacht wird, auf beide Füsse den Punkt als Zeichen des Ictus:

∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | ∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ ⊔ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ | –́ ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ –
⏑ –́ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | –́ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ –

597. Weitere Schwierigkeiten ergeben sich bei der Zerlegung logaödischer Perioden in Kola. Denn abgesehen davon, dass es manchmal sehr schwer zu entscheiden ist, wie viele Kola eine längere Periode hat und ob nicht die Zerlegung des Verses in Dipodien der Zusammenfassung mehrerer Füsse zu Gliedern vorzuziehen sei, lässt sich auch oft über den Punkt streiten, wo das erste Kolon aufhöre und das zweite beginne. So, um gleich ein concretes Beispiel zu geben, kann man zweifeln, ob in dem Verse Pind. N. II 3

– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏓

αἰὼν ταῖϲ μεγάλαιϲ δέδωκε κόϲμον Ἀθάναιϲ.
ἑπτὰ δ᾽ ἐν Νεμέᾳ, τὰ δ᾽ οἴκοι μάϲϲον᾽ ἀριθμοῦ.

der 4te Fuss als Basis des zweiten Kolon oder als Schluss des ersten anzunehmen sei

∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ | ∸⏑ ⏑ ⊔ – oder ∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ – ⏑ | ∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ – ⏓

Ich ziehe die erste Analyse vor, weil sie in Pind. Ol. IX 7 durch äussere Anzeichen unterstützt wird, und in unserem Liede mit dem dipodischen Bau der Strophe harmonirt.

Aber auch in Versen, deren rhythmischer Gang eine Unterbrechung erleidet, in denen also der Knotenpunkt sicher gegeben zu sein scheint, erheben sich nicht selten in Folge des Widerstreites zwischen dem Einschnitt des Rhythmus und des Textes (Cäsur) Zweifel über die Art und Weise der Analyse. So kann man gleich den folgenden Vers Pindars Nem. II 4 auf zweifache Weise zerlegen, je nachdem man von dem rhythmischen Zusammenstoss der Arsen oder von dem metrischen Anzeichen der Cäsur ausgeht

⏑̇⏑ ⏑ ∸⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | ∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | ∸ ⏒ ∸⏑ ⏑ ⊔ –

oder

⏑̇⏑ ⏑ ∸⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – | ⏓ ∸⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – | ⏓ ∸⏑ ⏑ ⊔ –

καταβολὰν ἱερῶν ἀγώνων νικαφορίαϲ δέδεκται πρῶτον Νεμεαίου.

Ich bin geneigt hier und an anderen Stellen der Art der Cäsur die grössere Bedeutung beizulegen, gestehe aber in grosse Verlegenheit zu kommen, wenn dieselbe nun nicht in allen Strophen

eines Liedes an derselben Stelle steht. Die Symmetrie des Periodenbaues und die Stellung der Pausen geben dann manchmal noch einen Fingerzeig, aber immerhin bleiben der Verse nur zu viele, wo das Urtheil schwankt und nach dem Verlust der alten Melodienbücher eine sichere Entscheidung nicht zu geben ist.

598. Die Logaöden waren, wie wir bereits oben angedeutet, das eigentliche Versmass der Melik oder der zum Gesang bestimmten Poesie. Je besser sich ein Sänger auf das liebliche Spiel der zum Herzen sprechenden Melik verstand, desto mehr wählte er in seinen Liedern die gefälligen sanglichen Masse der Logaöden. So dichteten denn Sappho Alcäus Anacreon ihre meisten und schönsten Lieder im logaödischen Versmass. Die logaödischen Kola jener Meliker sind von kleinerem Umfang, übersteigen selten den Umfang von 4 Füssen, gehen aber oft unter dieses Mass herab. Das passte nicht recht zu dem grossartigen Styl der chorischen Lyriker; daher haben diese weniger den logaödischen Strophenbau gepflegt. Aber die Dramatiker kehrten wieder in den Chorliedern, besonders in den Stasimis, zu den schönen alten Weisen der Melik zurück. Bei Aeschylus zwar nehmen die Logaöden noch eine coordinirte Stellung neben den synkopirten Trochäen, Daktylen und Jonikern ein, aber bei Sophocles und Euripides wurden die Logaöden immermehr zum Universalmass der Chorgesänge und in den jüngsten Stücken jener Dichter sind mehrmals (Oedipus Col., Helena) alle Stasima, einmal sogar (Iphig. Aul.) die Chorlieder sammt und sonders in logaödischem Versmass gedichtet. Aber in demselben Masse, in dem die übrigen Gattungen der metrischen Composition zurückgedrängt wurden, suchten die Dichter durch Variirung der Form logaödischer Verse neue Mannigfaltigkeit zu schaffen. In die römische Lyrik vollends fand ausschliesslich nur das logaödische Versmass mit den verwandten Choriamben und Jonikern Eingang.

599. Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wenden wir uns zur Besprechung des Einzelnen. Bei einer systematischen Gliederung des reichen Stoffes müssten wir zuerst die logaödischen Kola, und dann die zusammengesetzten logaödischen Verse behandeln, in beiden Abtheilungen aber unterscheiden zwischen Reihen mit beginnendem Daktylus, wie

‿́ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ‿́ ∪ ∪ ‿́ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ ⌴ _

Reihen mit beginnender Anakrusis oder Basis, wie

⏓ ‿́ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ _ ⏔ ‿́ ∪ ∪ _ ∪ _

Reihen mit einleitender jambischer oder trochäischer Dipodie (εἴcβαcιc), wie

_ ⏓ _ ⏓ _⏑ ⏑ _ ⏑ ⊔ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏓ _⏑ ⏑ _ ⏑ _

Wir folgen aber dieser Ordnung nicht, hauptsächlich desshalb nicht, weil nur selten gleiche logaödische Verse κατὰ cτίχον hintereinander wiederholt werden, sondern meistens verschiedene Arten logaödischer Kola und Verse nebeneinander stehen. Wir beginnen desshalb mit demjenigen logaödischen Metrum, das weitaus am meisten vorkommt und der Mehrzahl der logaödischen Strophen des Sophocles und Euripides zu Grunde liegt.

Das glykoneische und pherekrateische Metrum.

600. Das ursprünglichste und am häufigsten vorkommende Schema des μέτρον Γλυκώνειον ist:

_ ⏓ _⏑ ⏑ _ ⏑ ⏒

ὦ παῖ παρθένιον βλέπων (Anacreon).

Das Φερεκράτειον bildet dazu die katalektische Form:

_ ⏓ _⏑ ⏑ _ ⏒

ἡ παῖc ἡ κατάκλειcτοc (Callimachus).

Dass dabei der Daktylus das Mass eines kyklischen Fusses hatte und an Zeitumfang den rationalen und irrationalen Trochäen der Reihe im wesentlichen gleich stund, betrachte ich als ausgemacht. Ebenso steht durch das Zeugniss des Bacchius p. 17, der die 3 Schlusssylben unseres Kolon einen παιὰν κατὰ βάcιν (s. § 455) bilden lässt, fest, dass die letzte Sylbe mit Einschluss der nachfolgenden Pause den Umfang einer dreizeitigen Länge hatte. Schwieriger ist die Frage zu entscheiden, ob das Metrum monopodisch oder dipodisch skandirt worden sei. Geht man von dem Wesen der Basis aus, so möchte man mit dem beschleunigten Daktylus die rhythmische Reihe beginnen lassen und das Ganze in 4 Einzelfüsse mit dem Hauptictus auf dem 2ten Fuss zerlegen:

_ ⏓ ∸⏑ ⏑ _ ⏑ ⊔ oder ∸ ⏓ ∸⏑ ⏑ _ ⏑ ⊔

Auch war dieses gewiss die ursprüngliche Auffassung unseres Metrums. Da aber dasselbe bei den Dramatikern häufig zusammen mit Versen vorkommt, deren dipodische Skandirung ausser Zweifel steht, und da bei öfterer Wiederholung desselben die beständige Wiederkehr einer einleitenden Basis auffällig, wenn nicht geradezu widersinnig wäre, so halte ich für Pindar Anacreon

und die Dramatiker an der Lehre der alten Metriker, welche unser Kolon in zwei μέτρα zerlegten, fest, gebe aber dem 2ten Fuss den stärkeren Ictus:

_ ⏓ _◡ ◡ | _ ◡ ⊔ | oder ⏑́ ◡ ⏑́◡ ◡ ⏑́ ◡ ⊔́

Benannt ist das Γλυκώνειον nach einem Dichter Γλύκων, von dem Hephästion c. 10 die drei Verse anführt:

κάπρος ἠνίχ' ὁ μαινόλης
ὀδόντι σκυλακοκτόνῳ
Κύπριδος θάλος ὤλεσεν.

Nach Hephästion soll jener Glykon auch das Metrum erfunden haben; das aber ist sicher falsch, da dasselbe sich schon bei Anacreon (vgl. Diomedes p. 509, Bassus p. 259. 297), ja schon bei Sappho findet, der Dichter der angeführten Verse aber einer so alten Periode nicht angehören kann. Selbst die Person des Glykon erscheint in nebelhafter Unbestimmtheit. Der Scholiast des Hephästion p. 187 bemerkt nämlich: κωμικὸς δὲ ἦν ὁ Γλύκων, οὗ καὶ δρᾶμα φέρεται κωμικόν, οἱ Φράτορες. Nun waren aber die Φράτορες ein Stück des Komikers Leukon (s. Meineke, hist. crit. com. graec. I 217 u. Bergk, comment. de rell. com. att. p. 106), und stunden also die angeführten Verse wirklich in einem Stück jenes Komikers, so sollte unser Metrum Λευκώνειον, nicht Γλυκώνειον heissen.

Das Φερεκράτειον hat seinen Namen von dem attischen Komiker Pherekrates, der sich in den Versen

ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ,
συμπτύκτοις ἀναπαίστοις.

als Erfinder dieses Metrums preisst. Sonderbar ist es nur, wie er diese Verse zusammengefaltete Anapäste nennen konnte. Weist dabei etwa das Adjectiv σύμπτυκτοι auf den brachykatalektischen Ausgang hin?

Auf die grosse Verbreitung unseres Verses in den Gesängen scheint auch der Name μουσικός hinzuweisen, den der Doppelfuss _ ◡ _ ◡ ◡ bei den Metrikern hatte; siehe S. 79.

In neuerer Zeit hat das glykoneische Metrum eine specielle Behandlung gefunden von Weissenborn de versibus glyconeis, Selkmann de versu glyconeo, Geppert de versu glyconeo, Fritzsche de Euripidis choris glyconeo polyschematistico scriptis, Velke de metrorum polyschematisticorum natura

601. Der 1te Fuss unseres Metrums kann durch einen Spondeus, Trochäus, Jambus oder Tribrachys gebildet werden. Euripides hat sich erlaubt sogar die zweite Länge des Spondeus aufzulösen und so einen scheinbaren Daktylus zu gebrauchen (Iph. Taur. 1120. 1132, Hel. 526, Suppl. 1029; emendirt ist Soph. Phil. 1089), wird aber wegen dieses regelwidrigen Versbaus von Aristophanes in den Fröschen v. 1322 hart getadelt. Horaz verschmähte die als Nachlässigkeit angesehene polyschematische Form der

Basis und drückte dieselbe regelmässig durch einen Spondeus aus. Hingegen hat sich Catull, wie in den Hendecasyllaben, so auch in den Glyconeen noch 2 Mal (34, 2 und 4) einen Jambus in der Basis zu setzen erlaubt.

602. Der Jambus, passte am meisten für den Anfang der Strophe oder Periode und findet sich in dieser Stellung bereits bei Anacreon, der sonst den Vers sehr streng baute und fast ausschliesslich die spondeische Form der Basis gebrauchte:

ἐγὼ δ᾽ οὔτ᾽ ἂν Ἀμαλθίης
βουλοίμην κέρας οὔτ᾽ ἔτη
πεντήκοντά τε κἀκατὸν
Ταρτησσοῦ βασιλεῦσαι (Anacr. fr. 1)

Bei den dramatischen Dichtern steht aber die jambische Basis auch in den mittleren Gliedern eines Systems, jedoch nur so, dass mit ihr zugleich eine kleine rhythmische Pause verbunden war, wie in Soph. Oed. R. 1201:

ἐξ οὗ καὶ βασιλεὺς καλεῖ
ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ᾽ ἐτιμάθης.

In den die Periode einleitenden Glyconeen mit jambischer Basis fasse ich die beginnende Kürze als Auftakt und lasse dann die erste Syzygie aus einem Ionicus a maiore bestehen:

⏑ | — —⏑ ⏑ | — ⏑ ⊔ ||

In der Stelle des Soph. Oed. Col. 210

μὴ μή, μή μ᾽ ἀνέρῃ τίς εἰ|μὶ μηδ᾽ ἐξετάσῃς πέρα ματεύων

fängt nur scheinbar das 2te Kolon mit einer jambischen Basis an. Denn thatsächlich hängen die beiden Kola nicht blos durch Wortgemeinsamkeit, sondern auch im Rhythmus zusammen und sind folgender Massen zu scandiren

— ⏓ —⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑ | — —⏑ ⏑ | — ⏑ — ⏑ | ⊔ — ∧ |

In ähnlicher Weise sind die scheinbar gleichen Verse der Sappho bei Hephästion verschieden zu zerlegen:

ἔστι μοι κάλα πάϊς,	χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν	Κλέηϊς ἀγαπάτα,
ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν	πᾶσαν οὐδ᾽ ἐράννᾱν.

— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔, — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔ —, ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔, — ⏑ — ⏑ — ⏓

Zum Vergleiche und zur gegenseitigen Stütze bietet sich auch die verschiedene Messung dochmischer Dimeter (s. § 509)

⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⊔, —⏑ ⏑ — ⏑ — neben ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⊔ — ⏑ —

603. Die tribrachische Basis scheint aus der trochäischen durch Auflösung der Länge entstanden zu sein, findet sich aber ebenso wie die jambische am liebsten im Anfange von Perioden, wie in Pindar Pyth. VIII 1

Φιλόφρον Ἡσυχία, δίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ.

Auffälliger Weise respondirt ein solcher Tribrachys in den jüngeren Dramen des Euripides einige Mal mit einem Daktylus, wie in Eur. Iph. Taur. 1129 ∼ 1144

κέλαδον ἑπτατόνου λύρας.
παρθένος εὐδοκίμων γάμων.

Hier freilich hat Markland durch die Umstellung

ἑπτατόνου κέλαδον λύρας

die regelmässige Responsion hergestellt; aber es bleiben noch fünf andere Stellen übrig, in denen einem Tribrachys ein Daktylus gegenübersteht, nämlich Eur. Suppl. 993 ∼ 1014, Iph. Taur. 1093 ∼ 1109, Iph. Aul. 547 ∼ 562, 753 ∼ 764, Carm. popul. n. 42; vgl. Pind. Ol. I 89.

Da Glyconeen, deren Basis in einem Tribrachys besteht, gewisser Massen mit einem vierten Päon beginnen, so konnte hier auch ein langer Vocal vor einem andern gekürzt werden, wie in Pind. VIII 28

τὰ δὲ καὶ ἀνδράσιν ἐμπρέπει.

Die Analogie des Dochmius ⏑ ⏖ – ⏑ – hat mich früher zur Annahme bewogen, dass der Tribrachys unseres Metrums auch aus einem Jambus entstanden sein könne. Aber wenn wir im vorausgehenden Paragraphen die Glyconeen mit jambischer Basis richtig gemessen haben, so konnte für jenen Jambus kein Tribrachys eintreten, da die 1te Länge eines Jonicus a maiore der Regel nach nicht in 2 Kürzen aufgelöst wurde. Wohl aber ist es möglich, dass in manchen logaödischen Versen der beginnende Tribrachys ausserhalb der rhythmischen Reihe stund, wie dieses nach den Anzeichen der Symmetrie in Pind. N. II 4 der Fall zu sein scheint:

καταβολὰν ἱερῶν ἀγώνων ⏑⏑ ⏑ ⏗⏑ ⏑ – ⏑ – –
νικαφορίας δέδεκται ⏑̄ ⏗⏑ ⏑ – ⏑ – –
πρῶτον Νεμεαίου. ⏑̄ ⏗⏑ ⏑ – ⏓

604. Wie die Länge der trochäischen Basis, so kann auch die 3te Länge des Glyconeus aufgelöst werden, wie in

ὦ μεγιστόπολι θύγατερ (Pind. P. VIII 2)
δικόρυφον σέλας ὑπὲρ ἄκρων (Eur. Phoen. 227)

Auffällig hingegen ist die Auflösung der schliessenden Länge, da dieselbe dreizeitig ist, eine dreizeitige Länge aber nicht durch

zwei Kürzen vertreten werden sollte; doch findet sich dieselbe unzweifelhaft an einigen Stellen in den jüngeren Stücken des Euripides, die ich oben § 592 A. zusammengestellt habe. Gibt ein solcher schliessender Päon dem Rhythmus etwas leidenschaftlich Aufgeregtes, so wird umgekehrt der beruhigende Abschluss des Glyconeus noch erhöht durch eine syll. anc. an vorletzter Stelle, welche sich Sophocles und Euripides mehrere Mal am Ende der Strophe oder zum Ausdruck wehmüthiger Stimmung erlaubten, wie in Soph. Phil. 1151:

πελᾶτ᾽· οὐ γὰρ ἔχω χεροῖν
τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν.

Wichtig für die Erkenntniss des glykoneischen Masses ist die Vergleichung der sich in Strophe und Antistrophe entsprechenden Verse. In der Regel respondiren auch hier ganz gleich gebaute Verse, doch finden sich auch folgende Responsionen:

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ und ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
παρὰ χορευομένῳ τρίποδι δορί τε γᾷ πατρίᾳ φέρει (Ion 463 ∾ 483)

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – und ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ἵν᾽ ὑπὸ δείρασι νιφοβόλοις. ὁμογενεῖς ἐπὶ Λαΐου (Phoen. 206 ∾ 218)

– ⏒ –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – und – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ –
βᾶτε Πλειάδες ὑπὸ μέσας. δύσκλειαν δ᾽ ἀπὸ συγγόνου (Hel. 1489 ∾ 1506)

– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏒ – und – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ὦ πάτερ σὺ δ᾽ ἐν Ἅιδᾳ δή. ὦ Ζεῦ Ζεῦ πατρί θ᾽ αἱμάτων (El. 122 ∾ 137)

ebenso Soph. Phil. 1128 ∾ 1151, Ant. 104 ∾ 121, Eur. El. 116 ∾ 131, Suppl. 993 ∾ 1015, Hippol. 150 ∾ 160, 741 ∾ 751, Iph. T. 1123 ∾ 1138, Pind. Ol. IX 5.

– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – und – – –⏑ ⏑ – ⏑ –
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν καὶ θηρῶν ἀγρίων ἔθνη (Ant. 334 ∾ 345)

ebenso Ant. 100 ∾ 117, 808 ∾ 825 und oft.

– – –⏑ ⏑ – ⏑ – und ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
στικτῶν τ᾽ ἔνδυτα νεβρίδων. ἀνὰ δὲ βάκχια συντόνῳ (Bacch. 111 ∾ 126

⏑ – –⏑ ⏑ – – und ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏓
Κιθαιρώνιος ἠχώ Βρόμιε καὶ Σεμέλας παῖ (Arist. Thesm. 996 ∾ 991)

⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ – und – – –⏑ ⏑ – ⏑ –
ἐγώ σοι παραβάλλομαι. ζαχρύσου δὲ δι᾽ ἐμπολᾶς (Iph. T. 1094 ∾ 1111)

ebenso Soph. Ant. 812 ∾ 861, Oed. C. 672 ∾ 685. 674 ∾ 687, Oed. R. 1195 ∾ 1204, Phil. 173 ∾ 184, 1127 ∾ 1150, Eur. Hec. 913 ∾ 922, Iph. T. 1096 ∾ 1113, Heracl. 770 ∾ 779.

⏑ – –⏑ ⏑ – – und – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏓
ἰάπτουσι πολίταις. ἐμβαλόντες ἄροισθε (Sept. 299 ∾ 316)

Vgl. Aesch. Sept. 296 ∾ 313, Soph. Phil. 1125 ∾ 1148; vgl. Phil. 1145 ∾ 1168. Siehe die synoptischen Tafeln in der Abhandlung Bergers, de Sophoclis versibus logaoedicis et epitritis.

605. Das Glykoneion polyschematiston. Durch Versetzung des Daktylus (s. § 592) entsteht aus dem einfachen Glykoneion das vielgestaltige (πολυςχηματιςτον). Dasselbe zerfiel, wie das einfache, in 2 Syzygien und hatte folgendes Grundschema

_ ⏓ _ ⏓ | _⏑ ⏑ _ | oder _́ ⏓ _́ ⏓ _́⏑ ⏑ _́

Die beiden 1ten Füsse wurden als irrational behandelt, weil sie beide als einleitende Takte mit retardirendem Tempo dem beschwingten Daktylus vorangingen. Die Irrationalität hat bereits bei Pindar P. VIII ep. 6 (vgl. N. IV 5) in der doppelten syll. anc. ihren Ausdruck gefunden.

Zu diesen vielgestaltigen Glyconeen gehören in erster Linie diejenigen, welche mit einfachen in Strophe und Antistrophe respondiren, nämlich

_ ⏓ _ ⏓ _⏑ ⏑ _ = _ ⏓ _⏑ ⏑ _ ⏑ _

ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει.
πόντου θινὸς ἐφήμενος (Soph. Phil. 1147 ∼ 1124)

⏖ ⏑ _ ⏓ _⏑ ⏑ _ = ⏖ ⏑ _⏑ ⏑ _ ⏑ _

ὑπὲρ ἀκαρπίςτων πεδίων.
ἔτι δε Καςταλίας ὕδωρ (Eur. Phoen. 210 ∼ 222)

vergl. Soph. Phil. 1082 ∼ 1103, Eur. El. 148 ∼ 165, Iph. Taur. 421 ∼ 439.

⏑ _ _ ⏓ _⏑ ⏑ _ = _ ⏓ _⏑ ⏑ _ ⏑ _

ποθοῦς' Ἑλλάνων ἀγόρους.
ἔνθα τᾶς ἐλαφοκτόνου (Eur. Iph. Taur. 1096 ∼ 1113)

vergl. Iph. Taur. 1097 ∼ 1114.

Im weiteren Umfang dürfen wir aber alle zwölfzeitige gemischte Kola hieher rechnen, welche mitten unter echten Glyconeen stehen, auch wenn sie nicht mit denselben respondiren, wie

⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ _⏑ ⏑ _

φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ (Soph. Ant. 108)

⏑ _ ⏑ ⊔ _⏑ ⏑ _

χορὸς γενοίμαν ἄφοβος (Eur. Phoen. 236)

_⏑ ⏑ _ ⏓ _⏑ ⏑ _

Φερςεφόνας ἥξω θαλάμους (Eur. Suppl. 1022)

_⏑ ⏑ _⏑ ⏑ ⏖ ⏑ _

τίς νόςος ἢ τίνα δάκρυα καί (Eur. Orest. 831).

Auch die verschiedenen Formen des vielgestaltigen Glyconeus entsprechen einander in Strophe und Antistrophe, wie in Iph. Aul. 753 ∼ 764:

⏖ ⏑ _ ⏓ _⏑ ⏑ _	_⏑ ⏑ _ ⏓ _⏑ ⏑ _
ἄγυρις Ἑλλάνων ςτρατιᾶς.	Τρῶες ὅταν χάλκαςπις Ἄρης.

ebenso in demselben Stück v. 548 ∾ 563; ferner im Ion 117 ∾ 133:

⏑⏑ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – – ⏓ – ⏓ –⏑ ⏑ –

ἵνα δρόϲοι τέγγουϲ' ἱεραί. οὐ θνατοῖϲ ἀλλ' ἀθανάτοιϲ.

ebenso 459 ∾ 479:

⏑ – – ⏓ –⏑ ⏑ – – ⏓ – ⏓ –⏑ ⏑ –

Ὀλύμπου χρυϲέων θαλάμων. ὡϲ ἕξοντεϲ ἐκ πατέρων.

in den Schutzflehenden des Euripides v. 1005 ∾ 1027:

⏑⏑ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏓ –⏑ ⏑ –

βίοτον αἰῶνόϲ τε πόνουϲ. φανῶϲιν τέκνοιϲιν ἐμοῖϲ.

Zahlreicher sind die Stellen, wo die Dichter in der einen Strophe die beiden ersten Trochäen rein gebaut, in der andern eine oder zwei zweifelhafte Sylben zugelassen haben, wie Pindar Ol. IX 6, Soph. Phil. 1141 ∾ 1164, Ant. 810 ∾ 828, Eur. Suppl. 1006 ∾ 1028.

Neuere Gelehrte, wie Rossbach und Westphal, haben auch je nach der Stellung des Daktylus unterschieden zwischen

1ter Glyconeus	–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –	ὦ πολίουχε Παλλὰϲ ὦ.
2ter Glyconeus	– ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –	ὦ παῖ παρθένιον βλέπων.
3ter Glyconeus	– ⏓ – ⏓ –⏑ ⏑ –	οὐ θνατοῖϲ ἀλλ' ἀθανάτοιϲ.

Die Zerlegung des vielgestaltigen Glyconeus in 2 Syzygien kann nicht in Frage kommen; dagegen kann es Beanstandung finden, dass wir in ihm nicht, wie in dem einfachen Glyconeus, dem 2ten Fuss den stärkeren Ictus gegeben haben. Aber wenn sich die Dichter die grössere Freiheit der Versetzung des Daktylus erlauben durften, so werden wir ihnen die kleinere Freiheit der Modification der Betonung nicht absprechen dürfen. Indess kann man bei Glyconeen mit beginnendem Jambus zweifeln, welche von beiden Betonungen und Messungen

⏑ ∟́ – ⏓ –́⏑ ⏑ – oder ⏑́ – – ⏓ –́⏑ ⏑ –

die wahrscheinlichere ist. Ich gebe in der Regel der 2ten den Vorzug, weil dieselbe mit dem Schema – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – respondirt. Hingegen messe ich unbedenklich

⏑ –́ ⏑ ∟ –́⏑ ⏑ – nicht ⏑́ – ⏑ – –́⏑ ⏑ –

da diese Form ähnlich wie ⏑ – –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – besonders zur Einleitung einer neuen Periode gebraucht wird.

606. Weder in dem gesetzmässigen noch in dem polyschematischen Glyconeus oder Pherecrateus können die beiden Kürzen des kyklischen Daktylus in eine Länge zusammengezogen werden, weil eine solche den ganzen Charakter des logaödischen Rhythmus zerstören würde. Wenn nichts destoweniger ein Spondeus statt des Daktylus vorkommt, so ist dies keine licentia concessa, sondern ein vitium numeri. Solche Verstösse gegen das Gesetz finden sich aber unstreitig bei lateinischen Dichtern, so bei Catull 101, 25

nutriunt humore.

und öfters bei Seneca, wie im Oedipus 906

vela ne pressae gravi
spiritu antennae tremant.

607. Kopflose Glyconeen. Mit diesem Namen benennen wir solche glykoneische Kola, denen vorn ein Theil des 1ten Fusses fehlt oder zu fehlen scheint. Es gibt deren unter den einfachen wie unter den vielgestaltigen Glyconeen. Die verstümmelten einfachen Pherecrateen haben die Form

⏓ –⏑ ⏑ – – seltener ⏑⏑ –⏑ ⏑ – –

οὐδὲν μακαρίζω (Oed. R. 1195) φαεσίμβροτοι αὐγαί (Heracl. 750),

die verstümmelten vielgestaltigen Glyconeen

⏓ – ⏒ –⏑ ⏑ – seltener ⏑⏑ –⏑ ⏑ –⏑ –

καρύξατ' ἀγγελίαν (Hel. 1491) μετὰ κοῦραι ἀελλόποδες (Hel. 1314)

Die Formen mit aufgelöster 1ter Länge sind äusserst selten; sie finden sich ausser an den angeführten Stellen nur noch in Eur. Heracl. 755, Ion 457. 469, Orest. 825. 837, Pind. Ol. IX 1, XIII 1. Aber auch in den 1ten Formen steht an 1ter Stelle fast regelmässig eine Länge; ich setzte aber trotzdem das Zeichen der syll. anc., weil an einigen wenigen Stellen, nämlich in Aesch. Choeph. 319 und Soph. Oed. Col. 199, eine kurze Sylbe überliefert ist.

608. Die kopflosen Glyconeen und Pherecrateen haben ihre feste Stelle als κῶλα προῳδικά und ἐπῳδικά glykoneischer Systeme. Danach wird auch ihre rhythmische Geltung bemessen werden müssen. Da nämlich die Griechen eine Strophe gern mit unvollständigem 1ten Fuss zu beginnen und ebenso gern das letzte Kolon etwas einzurücken pflegten, so sind wir auch in unserem Falle berechtigt, eine theilweise Verstümmelung des 1ten Fusses anzunehmen und brauchen nicht durch die Messung

— –⏑ ⏑ – ⏑ ⌴ ⌴ – ⏒ –⏑ ⏑ –

den Zeitumfang unserer Kola mit dem der übrigen Glyconeen vollständig auszugleichen. Aber die leere Zeit im Anfange der kopflosen Kola war so klein, dass sie kaum 1 Mora füllte, wesshalb wir dieselbe nicht zum äusseren Ausdruck brachten, zumal der enge Zusammenhang zwischen dem vorletzten und letzten Kolon ein längeres Pausiren ausschloss.

Pindar hat einige Mal, Ol. IX 7 f., N. II 1 f., IV 7 f. ein vollständiges Γλυκώνειον und ein Φερεκράτειον ἀκέφαλον als selbständige Verse auf einander folgen lassen; an mehreren anderen Stellen verband er beide Kola eng zu einem Vers, nämlich Ol. IX 3. 4. 5, N. II 3, N. IV 4. 5. 6, P. II 2:

– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏓

αἰὼν ταῖς μεγάλαις δέδωκε κόσμον Ἀθάναις.

⏑⏑ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏒

Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι.

– ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –

γυῖα τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.

Die Sylbe vor dem 2ten Daktylus ist in Ol. IX 4, P. II 2 durchweg, in Ol. IX 3. 5 fast durchweg lang, in N. II 3 und N. IV 4. 5. 6 hingegen meist kurz; vielleicht hatten aber trotzdem alle Verse die gleiche Messung und Betonung:

–́ ⏓ –́⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏓ –́⏑ ⏑ ⊔́ –

–́ ⏓ –́ ⏓ –́⏑ ⏑ – ⏓ –́⏑ ⏑ –́ ⏑ –

Die kopflose Form des vielgestaltigen Glyconeus findet sich auch schon bei Pindar, jedoch nicht in Verbindung mit vollständigen Glyconeen. Da bei ihm die 1te Sylbe nicht durchweg lang ist, so hat der ganze Vers bei ihm das Schema ⏒ – ⏓ –⏑ ⏑ – wie in P. XI 2, N. IV 2. In glykoneischen Systemen trifft man den Vers erst bei Euripides, der sich gerade im glykoneischen Metrum die meisten Freiheiten gegenüber der älteren strengeren Kunstrichtung genommeu hat.

Die kopflose Form des ursprünglichen Pherecrateus gleicht, wenn die 1te Sylbe lang ist, dem katalektischen jonischen Dimeter.

609. Anakrusische Glyconeen. Das gewöhnlichste Schema des anakrusischen Glyconeus ist die bereits oben § 601 besprochene Form des einfachen Glyconeus mit jambischer Basis

⏑ –́ –⏑ ⏑ –́ ⏑ –

Sie findet sich, wie wir gleichfalls dort angaben, schon bei Anacreon im Eingang glykoneischer Systeme. Auch Pindar hat sie nicht blos in Verbindung mit einem Pherecrateus (Ol. I 1) sondern auch im Anfange freierer logaödischer Strophen gebraucht, wie in N. II 1, VII 1. Daneben haben aber auch die Dichter zur Einleitung logaödischer Perioden eine andere Form gebraucht, indem sie dem regelrechten Glyconeus mit trochäischer Basis eine Anakrusis vorausschickten

⏓ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔

ἄριστος εὐφροσύνα πόνων (Pind. N. IV 1)

Vgl. Pind. Ol. XIV 1, Eur. Orest. 816.

Eine dritte Form des anakrusischen Glyconeus geht auf das Schema des polyschematischen Glyconeus zurück, findet sich aber nur in freieren glykoneischen und logaödischen Strophen

⏑ ⊔ – ⏓ –⏑ ⏑ –

cὲ τὰν ὠδίνων λοχιᾶν (Eur. Ion 452)

Vgl. Eur. Ion 465, Pind. Isth. VII 1.

Der Doppelglyconeus oder der Priapeius.

610. Das glykoneische Metrum ist zu klein, um die Stellung eines vollständigen Verses einzunehmen; es erscheint desshalb in der Regel als Glied entweder eines Verses oder eines Systems. Der einfachste Vers im glykoneischen Rhythmus ist der Priapeius, der aus einem Glyconeus und einem Pherecrateus zusammengesetzt ist

– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | – ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ ⏓

δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν, | δέξαι τὰν ὑγίειαν (Carm. pop. 42)
hunc lucum tibi dedico | *consecroque Priape* (Catull).

Der Vers findet sich vereinzelt häufig bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern, wie bei Pindar Ol. I 1

ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ | χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ.

Schon frühe wurde er aber auch κατὰ στίχον wiederholt und durch ein ganzes Lied durchgeführt; so bereits von Anacreon in dem von Hephästion c. 10 angeführten Gedicht:

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου | λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς,
οἴνου δ᾿ ἐξέπιον κάδον, | νῦν δ᾿ ἁβρῶς ἐρόεσσαν
ψάλλω πηκτίδα τῇ φίλῃ | κωμάζων παρὰ παιδί.

In der alexandrinischen Zeit, wo man die langen Systeme der Dramatiker verschmähte und fast ausschliesslich zweigliedrige Verse baute, wurde das Πριάπειον das beliebteste Mass im glykoneischen Rhythmus. Von Alexandrien nahm der Vers seinen Weg nach Rom; aber die römischen Dichter erlaubten sich nicht statt der trochäischen Form der Basis auch die tribrachische oder jambische zu setzen und schieden die beiden Kola schärfer von einander, indem sie das erste regelmässig mit einem Worte schliessen liessen und einigemal auch die Freiheiten des Wortschlusses am Ende des 1ten Kolon sich erlaubten, wie Catull 17, 12

insulsissimus est homo | *nec sapit pueri instar.*

Vgl. Carm. pop. gr. 42, 2.

611. Das Priapeion bildeten die griechischen Dichter gerade so wie das Glykoneion in vielgestaltiger Form, indem sie den Daktylus seine Stelle wechseln liessen und in der Basis statt des Tribrachys auch den kyklischen Daktylus setzten. Daraus ergaben sich folgende neue Schemata für unseren Vers:

⏓ ⏒ – ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ | ⏓ ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ ⏓
–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ ⏓
–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ | – ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ ⏓
–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ ⏓

Οὐ βέβηλος, ὦ τελεταὶ | τοῦ νέου Διονύσου,
κἀγὼ δ᾽ ἐξ εὐεργεσίης | ὠργιασμένος ἥκω,
ὁδεύων Πηλουσιακὸν | κνεφαῖος παρὰ τέλμα (Euphorion)

Δέξαι τὰν ἀγαθὰν τύχαν, | δέξαι τὰν ὑγίειαν,
ἃν φέρομεν παρὰ τᾶς θεοῦ, | ἃν ἐχαρίσσατο τήνα (Carm. pop.)
Vergl. Pherecrates fr. 107 und 125.

Den Namen Πριάπειον hat unser Metrum erhalten (s. Dionysius de comp. verb. c. 4, Hephästion c. 10 und 16), weil unter den Dichtern des alexandrinischen Zeitalters Euphorion aus dem Chersones Gesänge auf den Gott Priap in diesem Metrum dichtete; s. Meineke Anal. Alex. p. 341. Nach dessen Vorgang wandte dann auch Catull und einer der andern Verfasser der lateinischen Priapeia n. 85 das gleiche Metrum an; s. Terentianus v. 1253. Nach Victorinus IV 1, 76 kam der Name Πριάπειον erst später in Aufnahme, und hiess das Metrum ehedem σατυρικόν, weil es besonders zu den leichten scherzenden Bewegungen der Satyrchöre passte und zumeist in den Satyrspielen der Griechen vorkam. Auf einem blossen Irrthum scheint die Benennung *Sapphicum Priapeium* bei Plotius p. 539 zu beruhen.

Victorinus p. 118, 25 spricht auch von einem um éine Sylbe am Schluss verkürzten Phalaecius, den Leo in Seneca's Oedipus V. 404 unter den schauderhaften Gebilden jenes metrischen Stümpers nachgewiesen hat.

Die glykoneischen Systeme.

612. Häufiger als zwei glykoneische Kola wurden von Anacreon und den griechischen Dramatikern drei, vier und mehr Kola zu einem System verbunden. Anacreon hat noch durchweg jedes Kolon eines solchen Systems mit einem Wort geschlossen, bei den Dramatikern aber hängen nicht selten zwei Kola miteinander zusammen. Catull hat sich die Vernachlässigung des Wortschlusses, einmal, 61, 86 bei einem Eigennamen erlaubt, öfters hingegen Elision am Schlusse des Kolon eintreten lassen, wie in

sola cognita sed marito
ista non eadem licent (61, 143)

Bezüglich der Unterschiede im Bau der einzelnen Kola ist zu bemerken, dass das erste gern mit einem Jambus oder Tribrachys anhebt, das letzte fast regelmässig katalektisch schliesst, also die Form eines Pherecrateus hat, so z. B. in dem Gedicht des Anacreon fr. 1

Ἐγὼ δ' οὔτ' ἂν Ἀμαλθίης
βουλοίμην κέρας οὔτ' ἔτη
πεντήκοντά τε κἀκατὸν
Ταρτησσοῦ βασιλεῦσαι.

Schliesst nicht jedes Kolon mit einem Wort, so gewinnt es öfters den Anschein, als seien je 2 Kola zu einem Vers verbunden, wie in Eur. Herc. f. 667 ff.

ἴσον ἅτ' ἐν νεφέλαισιν ἄσ|τρων ναύταις ἀριθμὸς πέλει,
νῦν δ' οὐδεὶς ὅρος ἐκ θεῶν | χρηστοῖς οὐδὲ κακοῖς σαφής,
ἀλλ' εἱλισσόμενός τις αἰ|ὼν πλοῦτον μόνον αὔξει.

In ähnlicher Weise schliessen sich im Hochzeitslied des Catull n. 61 die 3 ersten und die 2 letzten Glyconeen enger zusammen, so dass sogar die Freiheiten des Versschlusses im Ausgang des 3ten Kolon nicht vermieden sind:

Tollite, o pueri, faces:
flammeum video venire;
ite concinite in modum,
o Hymen Hymenaee io,
o Hymen Hymenaee.

vergl. v. 144. 153. 158. 163. 168. 173. 178. 183. 188. 223, und die wirksame Wiederholung desselben Wortes am Schlusse des 3ten und im Anfang des 4ten Kolon in der 2ten Strophe:

Cinge tempora floribus
suave olentis amaraci,
flammeum cape, laetus huc,
huc veni niveo gerens
luteum pede soccum.

Gerade umgekehrt zerfällt in Eur. El. 115 ff. die fünfgliederige glykoneische Strophe in eine Periode aus zwei und eine aus drei Gliedern:

ἐγενόμαν Ἀγαμέμνονος,
καί μ' ἔτικτε Κλυταιμνήστρα,
στυγνὰ Τυνδάρεω κόρα,
κικλήσκουσι δέ μ' ἀθλίαν
Ἠλέκτραν πολιῆται.

Denn die besagte Zweitheilung ist hier durch den schweren molossischen Schluss des zweiten Glyconeus in Strophe und Antistrophe unverkennbar angedeutet.

Damit vergleiche man Eur. Suppl. 991—4. 1013—5, wo am

Schlusse des zweiten Glyconeus Hiatus und zweifelhafte Sylbe zugelassen ist, und Soph. Antig. 100—5 = 117—22, wo von 6 Gliedern das dritte in Strophe und Antistrophe mit einer Kürze schliesst, und das vierte mit einer jambischen Basis anhebt. Auf eine ähnliche Zerlegung des Systems in kleinere Gruppen weist der Hiatus in Arist. Thesm. 360 und die syll. anc. in Aesch. Agam. 734, Soph. Phil. 1104, Oed. Col. 132 hin.

613. Von der letzteren Art der Composition war es nur ein kleiner Schritt zur selbständigen Stellung einzelner glykoneischer Kola. Auch sie findet sich bereits in der classischen Periode der hellenischen Literatur, ward aber erst in der römischen Kaiserzeit zur allgemein herrschenden. So gibt einem einzelnen Glyconeus die schliessende syll. anceps die Bedeutung eines Verses in Pindar P. VIII 1, Soph. Phil. 184. 1104. 1127, Oed. Col. 1202. 1215, Eur. El. 153. 210.

Aber was bei den griechischen Grammatikern zu den Ausnahmen gehörte, ward bei den lateinischen Dichtern der Kaiserzeit, Seneca, Terentianus, Prudentius, zur Regel. Diese haben ausserdem es nicht mehr für nöthig gehalten, den Rhythmus durch die katalektische Form des Pherecrateus abzuschliessen, in Folge dessen z. B. Prudentius, Perist. 7, Strophen aus 5 selbständigen Glyconeen bildete.

614. Umgekehrt ist der Pherecrateus in den freieren glykoneischen Dichtungen nicht auf den Schluss des Systems beschränkt gewesen, sondern ist auch, ähnlich wie der anapästische Paroemiacus, öfters hintereinander wiederholt worden, wie in Eur. Herc. f. 419—22

τάν τε μυριόκρανον
πολύφονον κύνα Λέρνας
ὕδραν ἐξεπύρωσεν
βέλεσί τ᾽ ἀμφέβαλλεν,
τὸν τρισώματον οἷσιν ἔ|κτα βοτῆρ᾽ Ἐρυθείας.

Vgl. Aesch. Sept. 312—8, Suppl. 639—41, Eur. Herc. fur. 348—51. 359—63. 389—93. 403—7, Hippol. 735—7, Iph. Aul. 1055, Arist. Ran. 1257—60, Pherecrates fr. 69, Callimachus bei Heph. c. 17. Auch eingeleitet wird ein glykoneisches System durch einen Pherecrateus in Eur. Alc. 962.

Die schliessende syll. anc. eines Glyconeus ohne nachfolgende jambische Basis war in der classischen Zeit nicht immer massgebend für den Periodenbau. Das sieht man deutlich aus Soph. Phil. 184

κεῖται μοῦνος ἀπ' ἄλλων
στικτῶν ἢ λασίων μετὰ
θηρῶν ἔν τ' ὀδύναις ὁμοῦ.

Denn kein Verständiger wird hier wegen der schliessenden Kürze des 2ten Kolon mit μετά eine Periode schliessen und die Präposition und das von ihr abhängige Nomen durch eine grössere Kluft auseinanderreissen wollen. Vielmehr zwang die Kürze jenes α den Sänger nur, die Pause am Schlusse des Kolon zur Vervollständigung des Taktes etwas länger anzuhalten. Wir haben also hier eines von den wenigen Beispielen (vergl. Aesch. Eum. 511. Prat. fr. 1, 15), wo innerhalb der Periode eine grössere leere Zeit zur Ausfüllung des Taktes angenommen werden muss.

Die glykoneischen Strophen.

615. Die einfachste Art der glykoneischen Strophenbildung bestund darin, dass ein glykoneisches System die Bedeutung einer regelmässig wiederkehrenden Strophe erhielt. Der Art war die vierzeilige Strophe des Anacreon, welche wir oben § 612 anführten.

Aber schon Anacreon hat glykoneische Strophen gedichtet, welche aus 2 Systemen von verschiedener Grösse bestunden; so in dem schönen Liede an die Artemis, dessen 1te Strophe uns der Scholiast des Hephästion p. 68 überliefert hat:

Γουνοῦμαί c', ἐλαφηβόλε — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
δέcποιν' Ἄρτεμι θηρῶν, — ⏓ –⏑ ⏑ ⊔ – ‖
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
δίνῃcιν θραcυκαρδίων — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἀνδρῶν ἐcκατορᾷc πόλιν — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
χαίρουc'· οὐ γὰρ ἀνημέρουc — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ποιμαίνειc πολιήταc. — ⏓ –⏑ ⏑ ⊔ – ‖

616. Darüber gingen die attischen Dramatiker noch hinaus, indem sie 3 und mehr Systeme zu einer Strophe vereinigten. Meistens gaben sie aber den Versen, um eine grössere Mannigfaltigkeit in den Strophenbau zu bringen, in dem einen oder anderen System die Form vielgestaltiger Glyconeen. Als Beispiele solcher grösseren Strophen mögen dienen Arist. Ran. 1251—60:

τί ποτε πρᾶγμα γενήcεται; ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω, — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
τίν' ἄρα μέμψιν ἐποίcει ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ – ‖
ἀνδρὶ τῷ πολὺ πλεῖcτα δὴ — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
καὶ κάλλιcτα μέλη ποιή- — ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔

σαντι τῶν ἔτι νυνί. – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ – ||
θαυμάζω γὰρ ἔγωγ' ὅπη – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
μέμψεταί ποτε τοῦτον – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏓
τὸν βακχεῖον ἄνακτα – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏓
καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ. – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ – ||

Soph. Oed. R. 1186—95 (= 1196—1204):

Ἰὼ γενεαὶ βροτῶν – –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη- – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
δὲν ζώσας ἀναριθμῶ; – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ – ||
τίς γὰρ τίς ἀνὴρ πλέον – –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
τᾶς εὐδαιμονίας φέρει, – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ |
ἢ τοσοῦτον ὅσον δοκεῖν – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
καὶ δόξαντ' ἀποκλῖναι; – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ – ||
τὸν σόν τοι παράδειγμ' ἔχων – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
τὸν σὸν δαίμονα τὸν σόν, ὦ – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
οὐδὲν μακαρίζω. – –⏑ ⏑ ⏗ – ||

Aehnliche Strophen aus mehreren glykoneischen Systemen liegen vor in Soph. Ant. 100—16, Eur. Androm. 501—14, Phoen. 202—13. 226—38, Iph. Aul. 543—57, Suppl. 971—9, Arist. Equ. 573—96.

Ueber das kopflose Γλυκώνειον und Φερεκράτειον der Strophe des Sophokles habe ich bereits oben § 607 gesprochen. Dasselbe ist mehrere Mal hintereinander dem vollständigen Γλυκώνειον vorausgeschickt in Eur. Phaeth. fr. 775, 25 ff.:

σύριγγας δ' οὐριβάται
κινοῦσιν ποίμνας ἐλαταί·
ἔγρονται δ' εἰς βοτάναν
ξανθᾶν πώλων συζυγίαι.

Das umgekehrte Verhältniss findet in der Parodos des Kyklops statt V. 41 f.

πᾷ μοι γενναίων πατέρων
γενναίων τ' ἐκ τοκάδων,
πᾷ δή μοι νίσει σκοπέλους;
οὐ τᾷδ' ὑπήνεμος αὔρα
καὶ ποιηρὰ βοτάνα.

Vgl. Eur. Ion 464. 471, Iph. Aul. 554. 581. 1057, Heracl. 750. 755. Setzt sich, wie an der angeführten Stelle des Kyklops, die Form des kopflosen Glykoneion auch in dem nächsten Kolon fort, so kann man auch sagen, dass durch eine leichte μεταβολὴ ῥυθμοῦ vom glykoneischen zum jonischen Rhythmus übergegangen werde.

617. Die einfachste Abweichung von der reinen Form der glykoneischen Strophe war die, dass die Dichter den glykoneischen Dimetern einen oder mehrere ähnlich gebildete Trimeter

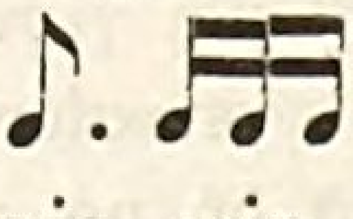
beigesellten. Dieses ist der Fall in dem berühmten Lobgesang auf Athen in Soph. Oed. Col. 668—80 (= 681—93):

Εὐίππου ξένε τᾶcδε χώ-	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ρας ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα,	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓ \|\|
τόνδ᾽ ἀργῆτα Κολωνόν, ἔνθ᾽	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἁ λιγεῖα μινύρεται	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
θαμίζουςα μάλιςτ᾽ ἀη-	⏓ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
δὼν χλωραῖς ὑπὸ βάccαις,	– ⏒ –⏑ ⏑ ⊔ – \|\|
τὸν οἰνῶπα νέμουςα κις-	⏓ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
còν καὶ τὰν ἄβατον θεοῦ	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον	–⏑⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑
ἀνήνεμόν τε πάντων	⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ – \|\|
χειμώνων, ἵν᾽ ὁ βακχιώ-	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
τας ἀεὶ Διόνυςος ἐμβατεύει	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –
θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.	– –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – \|\|

Aehnliche Trimeter finden sich neben glykoneischen Dimetern namentlich am Schlusse der Perioden in Eur. Heracl. 748—58, Herc. fur. 348—63, El. 175—89, Iph. Taur. 1089—1105.

In der Strophe des Oedipus kommt neben den Glyconeen auch eine daktylische Tetrapodie mit nachfolgendem jambischen Dimeter vor:

φυλλάδα μυριόκαρπον ἀνήλιον
ἀνήνεμόν τε πάντων.

Die daktylische Tetrapodie, die auch an anderen Stellen mit Glyconeen verbunden vorkommt, hat durchaus nichts befremdendes, da ihre einzelnen Füsse den rhythmischen Werth von kyklischen Daktylen haben, so dass die ganze Tetrapodie mit dem vierfüssigen Glykoneion auf gleicher Stufe steht. Auch die katalektische jambische Tetrapodie verträgt sich an und für sich gut mit Versen, die aus je 4 Füssen bestehen. Schwierigkeit macht nur die beginnende Kürze, für die im Rhythmus kein Platz bleibt, wenn wir dieselbe nicht noch zum vorausgehenden Takte schlagen, denselben also in unserer Notenschrift mit  wiedergeben.

618. Der Glyconeus hatte, wie wir sahen, die Bedeutung einer Tetrapodie des $^3/_8$ Taktes; daher dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Dichter in dem Bestreben, das beliebte Metrum mannigfach zu variiren, mit Glyconeen gleichwerthige vierfüssige Kola von Trochäen oder kyklischen Daktylen verbanden. Eine hübsche Strophe der Art haben wir in Soph. Oed. Col. 1211—23 (= 1224—38):

Ὅςτις τοῦ πλέονος μέρους	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
χρῄζει τοῦ μετρίου παρεὶς	– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ζώειν, cκαιοςύναν φυλάς-	– ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔

cων ἐν ἐμοὶ κατάδηλοc ἔcται. –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓ ||
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ ⏒ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἁμέραι κατέθεντο δὴ – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
λύπαc ἐγγυτέρω, τὰ τέρ- – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοιc ὅπου, – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ||
ὅταν τιc ἐc πλέον πέcῃ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
τοῦ θέλοντοc· ὁ δ' ἐπίκουροc – ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
ἰcοτέλεcτοc, ⏑⏑ ⏑ – ⏑
Ἄϊδοc ὅτε μοῖρ' ἀνυμέναιοc ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏒ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
ἄλυροc, ἄχοροc ἀναπέφηνε, ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑
θάνατοc ἐc τελευτάν. ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓ ||

Soph. Antig. 331—42 (= 343—353):

Πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀν- –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
θρώπου δεινότερον πέλει. – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
πόντου χειμερίῳ νότῳ – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
χωρεῖ περιβρυχίοιcιν ⊔ – ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ –
περῶν ὑπ' οἴδμαcιν, ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ||
θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν Γᾶν ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒
ἄφθιτον ἀκάματον ἀποτρύεται –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτοc εἰc ἔτοc, –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑
ἱππείῳ γένει πολεύων. ⊔ ⊔ – ⏑ – ⏑ ⊔ – ||

Aehnlich sind die Strophen gebaut in Aesch. Agam. 717—26, Choeph. 315—22, wozu noch die zahlreichen, namentlich von Aeschylus geliebten Gesänge mit trochäischem Grundrhythmus kommen, deren strenge Trochäen gegen Schluss in gefällige Glyconeen übergehen; s. § 363.

Während in den gewöhnlichen glykoneischen Strophen durch die Form des schliessenden Pherecrateus Raum für eine emmetrische Pause an dem Schlusse der einzelnen Systeme bleibt, ist dieses in den zwei hier ausgeschriebenen Strophen nicht der Fall. Wir nehmen daher hier an, dass die den Periodenschluss nothwendig begleitende Pause nicht in das rhythmische Gefüge eingerechnet wurde und dass für die Musik mit jeder neuen Periode ein neuer für sich dastehender Satz begonnen hat. Der 3te Vers der Strophe, der sich nicht gleich gut wie der Pherecrateus in den dipodischen Bau der glykoneischen Strophe einfügt, findet sich in variirter Gestalt auch bei Seneca Oed. 481. 499, Agam. 829 f.

Ich habe ferner in den beiden Strophen zweimal, Oed. C. 1213 und Ant. 335, nach den Anzeichen der Cäsur in Strophe und Antistrophe den vorletzten Vers der Periode in den Takt des nächsten Verses hinübergreifen und dafür das nächste Kolon kopflos beginnen lassen. Damit hat der Dichter zugleich einen sehr markanten Abschluss der Periode gewonnen.

619. Eine grössere Mannigfaltigkeit und Energie gewannen

glykoneische Strophen, wenn der in dem Glyconeus nach alter Auffassung enthaltene Choriamb zum Ausgangspunkt neuer choriambischer Verse genommen wurde. Derartige glykoneisch-choriambische Strophen finden sich nicht selten bei den attischen Dramatikern, wie in Soph. Phil. 169—79, 1123—45, Oed. Col. 694—706, Aesch. Pers. 635—9, Eur. Herc. fur. 637—54, 781—97, Iph. Aul. 1036—57. Zur speciellen Analyse wähle ich die Ode in der Parabase der Ritter v. 551—64 = 581—94 aus:

Ἵππι᾽ ἄναξ Πόσειδον, ᾧ	–⏑ ⏑ – ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος	–⏑ ⏑ – ⏓ \| – ⏑ ⌴ \|
καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει,	–⏑ ⏑ – ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
καὶ κυανέμβολοι θοαὶ	–⏑ ⏑ – ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|.
μισθοφόροι τριήρεις,	–⏑ ⏑ – ⏑ \| ⌴ – ∧ \|\|
μειρακίων θ᾽ ἅμιλλα λαμ-	–⏑ ⏑ – ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
πρυνομένων ἐν ἅρμασιν	–⏑ ⏑ – ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
καὶ βαρυδαιμονούντων.	–⏑⏑⏑ – ⏑ \| ⌴ – ∧ \|\|
δεῦρ᾽ ἔλθ᾽ ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν᾽, ὦ	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ –⏑ ⏑ \| ⌴ ⌴ \|
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε,	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ –⏑ ⏑ \| ⌴ ⏒ ∧ \|\|
ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
Φορμίωνί τε φίλτατ᾽, ἐκ	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός.	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ – ∧ \|\|

620. Auch mit anderen verwandten Versen, namentlich mit Jonikern und Bacchien wurden Glyconeen zu einer Strophe verbunden, meistens jedoch so, dass die verschiedenen Elemente sich nicht gegenseitig einander durchdrangen, sondern eigene Gruppen für sich bildeten. So spricht in der Parodos des Ion v. 184—93 = 194—204 der eine Halbchorführer in Glyconeen, der andere in Bacchien:

Οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθά-	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
ναις εὐκίονες ἦσαν αὐ-	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
λαὶ θεῶν μόνον, οὐ δ᾽ ἀγυι-	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
ἀτιδες θεραπεῖαι·	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ – ∧ \|\|
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξίᾳ	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-	– ⏓ –⏑ ⏑ \|\| – ⏑ ⌴ \|
πων καλλιβλέφαρον φῶς.	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ – ∧ \|\|
Ἰδοὺ τάνδ᾽ ἄθρησον,	⏓ \| ⌴ – ⏑ \| ⌴ –
Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει	⏓ \| –⏑ ⏑ – ⏑ \| ⌴ –

χρυcέαιc ἅρπαιc ὁ Διὸc παῖc ⏒ | – ⏒ –⏑ ⏑ | ⊔ ⊔ |
φίλα, προcιθ᾽ ὅccοιc. ⏒ –⏑ ⏑ | ⊔ ⊔ ||

Weiter ausgeführt und mannigfacher gestaltet sind die gemischten glykoneischen Strophen in Eur. Iph. Aul. 164—84, Bacch. 105—19, Ion 1229—43, Orest. 807—18, Herc. fur. 673—86, Soph. Aias 622—34, El. 1059—69, Arist. Vesp. 317—322, Thesm. 352—71, 1136—59, auf welche ich nochmals in dem letzten Theile des Buches zurückkommen werde.

621. Durch die Verbindung der Glyconeen mit verwandten Versen und durch die mannigfache Variirung der einzelnen Kola, in der sich besonders Euripides erfinderisch zeigte, entstand ein grosser Reichthum freier glykoneischer Strophen, deren Zergliederung zum Theil nicht unerhebliche Schwierigkeiten bietet. Wir können hier nicht weiter ins Detail eingehen und beschränken uns darauf einige Erscheinungen zu besprechen, welche insbesondere von den üblichen Formen des glykoneischen Rhythmus abweichen. Vier Mal, in Eur. Iph. Aul. 1043 = 1065, Hel. 1307 = 1325 und in Ion 498 und 501 steht mitten zwischen glykoneischen oder verwandten Dimetern ein aus 5 Längen bestehendes Kolon:

Eur. Iph. Aul. 1041—4:

Πιερίδεc παρὰ δαιτὶ θεῶν –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –
χρυcεοcάνδαλον ἴχνοc –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – –
ἐν γᾷ κρούουcαι – – – – –
Πηλέωc ἐc γάμον ἦλθον. – ⏒ –⏑ ⏑ – –

Eur. Hel. 1323—7:

χιονοθρέμμονάc τ᾽ ἐπέραc᾽ ⏖ ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ –
᾽Ιδαιᾶν Νυμφᾶν cκοπιάc· – ⏒ – ⏒ –⏑ ⏑ –
ῥίπτει δ᾽ ἐν πένθει – – – – –
πέτρινα κατὰ δρία πολυνιφῆ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ –
βροτοῖcι δ᾽ ἄχλοα πεδία γᾶc. ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ – .

Eur. Ion 495—502:

ἵνα χοροὺc cτείβουcι ποδοῖν ⏖ ⏑ – ⏒ –⏑ ⏑ –
᾽Αγραύλου κόραι τρίγονοι – ⏒ – ⏑ –⏑ ⏑ –
cτάδια χλοερὰ πρὸ Παλλάδοc ⏖ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ναῶν cυρίγγων – – – – –
ὑπ᾽ αἰόλαc ἰαχᾶc ⏓ – ⏑ –⏑ ⏑ –
ὕμνων, ὅταν αὐλίοιc – –⏑ ⏑ – ⏑ –
cυρίζηc, ὦ Πάν, – – – – –
τοῖcι coῖc ἐν ἄντροιc. – ⏑ – ⏑ – –

An allen 3 Stellen, besonders aber an der letzten, empfiehlt sich für unseren Molossospondios, wie das Kolon bei den Grammatikern (s. S. 79) heisst, die Auffassung als eine katalektische anapästische Tripodie. Billigen wir diese Messung, so müssen wir annehmen, dass sich der Dichter erlaubt hat unter die logaödischen Verse ein alloiometrisches, aber verwandtes Kolon einzulegen, ähnlich wie er in den Phönissen V. 246 (s. § 364) trochäischen Tetrapodien eine katalektische anapästische Tetrapodie beigemischt hat. Möglich aber ist es doch, dass der Dichter die 3 ersten Längen unseres Kolon geradezu einem Ditrochäus

– – – = – ⏑ – ⏑ oder 2 + 2 + 2 = 3 + 3

gleichgestellt wissen wollte, und dass wir in unserem Molossospondios den oben § 453 von uns vermutheten παίων ἐπίβατος –́ –́ – –́ – erkennen dürfen.

622. Eine andere Abweichung von der strengen Form glykoneischer Strophen besteht in der Einlage einzelner logaödischer Tripodien und Pentapodien. Stehen dieselben im Anfang oder am Schluss der Strophe, so können wir uns leicht mit ihnen abfinden, da uns hier die Ausflucht zur Ausnahmstellung der κῶλα προῳδικά und ἐπῳδικά und zur Einsetzung leerer Zeiten offen steht. Anders steht die Sache, wenn jene Tripodien mitten in der Strophe als κῶλα παρατέλευτα vorkommen, wie in Soph. Oed. Col. 128:

ὅρα· τίς ἄρ᾽ ἦν; ποῦ ναίει	⏑ –⏑ ⏑ ⊔ – ⏒ ⊔
ποῦ κυρεῖ ἐκτόπιος συθείς	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
ὁ πάντων,	⏑ – –
ὁ πάντων ἀκορέστατος;	⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ‖
προσδέρκου, λεῦσσε νιν	– – – – ⏑ ⊔
προσπεύθου πανταχῇ.	– – – – ⏑ – ‖
πλανάτας,	⏑ – –
πλανάτας τις ὁ πρέσβυς, οὐδ᾽	⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἔγχωρος· προσέβα γὰρ οὐκ	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἄν ποτ᾽ ἀστιβὲς ἄλσος ἐς	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
τᾶνδ᾽ ἀμαιμακετᾶν κορᾶν,	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἃς τρέμομεν λέγειν	–⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
καὶ παραμειβόμεσθ᾽ ἀδέρκτως.	–⏑⏑ –⏑⏑ – ⏑ ⊔ ⊔ ‖

Soph. Ant. 104:

ἀκτὶς ἀελίου τὸ κάλ-	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
λιστον ἑπταπύλῳ φανὲν	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔

Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος, – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ||
ἐφάνθης ποτ᾽, ὦ χρυσέας ⏑ – – ⏑ –⏑ ⏑ ⊔
ἁμέρας βλέφαρον, – ⏑ –⏑ ⏑ ⊔
Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα. – ⏓ – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏒ ||

ähnlich in Soph. Aias 1209, Eur. Alc. 982, Hec. 453. 473, Bacch. 875; vgl. Eur. Hipp. 126 f., Aesch. Sept. 131.

Es fragt sich hier, soll man einzelne Tripodien mitten unter Tetrapodien oder Dimetern unbeanstandet hingehen lassen, oder soll man dieselben durch rhythmische Mittel mit den übrigen Versen der Strophe in Einklang zu bringen suchen. In letzterem Falle würde man entweder die Tripodie durch Dehnung und leere Zeiten auf den Umfang einer Tetrapodie zu bringen haben

–⏑ ⏑ – ⏑ | ⊔ ⊼ | oder –⏑ ⏑ – ⏑ | ⊔ ⊼ |

oder die letzte Sylbe derselben mit dem Anfang des folgenden Kolon rhythmisch verbinden müssen. Das letztere haben in der Antigone die neueren Herausgeber sogar in dem Texte ausgeführt, indem sie abtheilten:

ἁμέρας βλέφαρον Διρκαί-
ων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα.

αἱμάτων γένυσιν πλησθῆ-
ναί τε καὶ στεφάνωμα πύργων.

Doch gegen diese Schreibung spricht zu deutlich die Cäsur in Strophe und Antistrophe und die syll. anc. an vorletzter Stelle, welche, wie wir sahen, nur am Schlusse einer Periode, nicht aber mitten im Satze entschuldbar wäre. Aber auch die Annahme der Häufung von Dehnung und Pause ist nicht ohne Bedenken, zumal an den fraglichen Stellen die Tripodie mit der Tetrapodie dem Sinne nach eng zusammenhängt. Wir bescheiden uns daher damit auf die Schwierigkeit der Sache hingewiesen zu haben, ohne uns für éine der möglichen Messungen mit Bestimmtheit zu entscheiden.

Der Hendecasyllabus.

623. Der Glyconeus ist das kürzeste logaödische Metrum mit vorausgeschickter Basis. Unter den längeren ist am berühmtesten das ἑνδεκασύλλαβον, das nach der Erfinderin auch Σαπφικόν (s. Terentianus v. 2547, Atilius p. 302) und nach dem alexandrinischen Phaläcus, der es häufig κατὰ στίχον anwandte, Φαλαίκειον (s. Hephästion c. 10, Bassus p. 258) genannt wurde:

. . –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ ⏒ oder – ⏓ –⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ ⏒ ∧ ||

χαῖρ᾽, ὦ χρυσοκέρως, βαβάκτα κήλων
Πάν, Πελαςγικὸν Ἄργος ἐμβατεύων (Cratinus bei Heph.).

Der dem kyklischen Daktylus vorausgehende Fuss wurde gerade so wie die Basis des asklepiadeischen und glykoneischen Verses behandelt; in den von uns erhaltenen Gedichten ist nur der Spondeus, Trochäus, Jambus nachweisbar:

Quoi dono lepidum novum libellum
arida modo pumice expolitum?
Corneli, tibi: namque tu solebas
meas esse aliquid putare nugas (Catull).

Nur einmal scheint Catull 55, 10 einen Tribrachys in der Basis gesetzt zu haben

Camerium mihi, pessimae puellae.

Doch ist hier wahrscheinlich *Camerium* zweisylbig mit verdichtetem i zu lesen. In demselben Gedicht hat Catull mehrere Mal statt eines kyklischen Daktylus einen Spondeus zu setzen sich erlaubt, wie in

oramus si forte non molestumst.

Unseren Vers hat der lateinische Metriker Terentianus v. 1569 (vergl. Victorinus IV 1, 51 und Ausonius Ep. IV 82) auf siebenfache Weise zu zerlegen gesucht; aber das ist eine reine Spielerei, da der Hendecasyllabus ein einfacher Vers ist und nicht in mehrere Kola zerfällt werden darf. Begründeter ist die Auffassung unseres Verses als brachykatalektischer Trimeter, die wir oben auch im Schema ausgedrückt haben.

Erst im Mittelalter hat Hermannus Contractus den Vers so gebaut, dass er regelmässig nach dem Choriamb Cäsur eintreten liess, wie in

haec quid, quaeso, petis? | quid ista quaeris?

624. Nach Caesius Bassus p. 258 hat Sappho zuerst Hendecasyllaben in dem siebenten Buch ihrer Lieder gedichtet. Vereinzelt findet sich der Hendecasyllabus nicht selten bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern der classischen Zeit, so bei Euripides Orest. 833, wo er den Schluss einer glykoneischen Periode bildet:

τίς νόσος ἢ τίνα δάκρυα καὶ
τίς ἔλεος μείζων κατὰ γᾶν
ἢ ματροκτόνον αἷμα χειρὶ θέσθαι;

ebenso Hec. 454, Suppl. 962, Ion 1238; vergl. Aias 634, Phil. 136. 683. 1140—1145, Pind. Nem. 7 ep. 5, Skol. 2—14.

In Eur. Ion 1236

λεύσιμοι δὲ κακαφθοραὶ δεσποίνᾳ

ist die drittletzte Sylbe nach Analogie der Dochmien und Schlussglykoneen durch eine Länge vertreten. In dem Skolion n. 9 erlaubte sich der Dichter, durch die spröde Natur der Eigennamen gedrängt, zwei kyklische Daktylen

– ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –

ὥϲπερ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριϲτογείτων.

625. In der alexandrinischen und römischen Zeit, wo man in der Lyrik die grossen Perioden der chorischen Lyrik verschmähte, auch den aus gleichen Gliedern zusammengefügten Systemen abgeneigt war, gefiel vor anderen Versen der Hendecasyllabus; er schien durch seinen mässigen Umfang dem graciösen Charakter des Liedes zu entsprechen, und war doch auch wieder nicht so klein, dass er, wie der Glyconeus und Pherecrateus, die Lyrik zu einem tändelnden Spiel herabzustimmen schien. Es schrieben also die römischen Lyriker, voran Catull, ganze Gedichte in Hendecasyllaben, und der jüngere Plinius gab nach Ep. IV 14 der ganzen Sammlung seiner lyrischen Gedichte die Aufschrift *Hendecasyllabi*. Prudentius hat in zwei Gedichten, Cathem. 4 und Peristeph. 6, je zwei Hendecasyllaben zu einer Strophe vereinigt. In einer Inschrift von Damascus bei Kaibel, epigr. graec. ex lapidibus coll. XII sq. wird ein phaläkisches System durch einen vorn verkürzten Schlussvers abgerundet:

ἀλλ' εἰϲ γῆραϲ ἵκεϲθε πάντεϲ ἑξῆϲ
μνείαν Μητροφάνουϲ ὅϲοι ποιεῖϲθε·
νὴ τὸν Δία ϲυντηρήϲω.

Anakrusische Logaöden.

626. Die alten Metriker haben eine Reihe logaödischer Kola, deren Daktylus eine Anakrusis vorausgeht

⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – –

in die Classe der jonischen Verse eingereiht, indem sie den Charakter des Auftaktes nicht erkannten und, von den Versen mit langer Anfangssylbe ausgehend, die Vorschlagssylbe mit dem Daktylus zu einem Ionicus a maiore verbanden.

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ | – – ⏑ ⏑ | – – ∧ ‖ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑̄ ‖

Diese Auffassung empfiehlt sich durch die Vorliebe der Alten für dipodische Messung, welche namentlich bei den jambischen, trochäischen und logaödischen Versen allmählich zur fast aus-

schliesslichen Herrschaft gelangte, lässt sich aber doch bei näherem Zusehen kaum aufrecht erhalten. Vor allem steht ihr nämlich der Umstand im Wege, dass die erste Sylbe jener Verse zwar in der Regel, aber durchaus nicht immer lang ist, und dass auch eine Ergänzung des fehlenden Takttheiles durch Einfügung von leeren Zeiten nicht immer möglich ist. Während nämlich für die Fälle, wo mit jedem Kolon ein Wort schliesst, die beiden Schemata

– –⏑ ⏑ | – ⏑ ⌞ || und ∧ ⏓ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⌞ |

zulässig sind (vgl. § 572), ist das zweite Schema überall da ausgeschlossen, wo das Schlusswort des ersten Kolon in das zweite hinüberreicht, wie in Arist. Pac. 1340

ἀλλ᾽ ἀράμενοι φέρω-
μεν οἱ προτεταγμένοι.

Will man daher an der dipodischen Skandirung festhalten, so wird man nichts desto weniger die erste Sylbe als Auftakt absondern müssen, dann aber den zweiten Doppeltakt durch die Schlusssylbe des ersten und die Anfangssylbe des zweiten Kolon gebildet sein lassen in folgender Weise:

⏒ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⌞ ∧ ⏒ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⌞
τὸν ἡμέτερον τρόπον τὸν καλλιχορώτατον
(Arist. Ran. 450 f.)

⏒ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⌞ ∧ ⏒ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⌞ –
δόμων κατέβα πυρὸς δεινᾷ φλογὶ σῶμα δαισθείς
(Eur. Heracl. 713 f.)

⏒ | –⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏓ ∧ ⏒ | –⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏒
δέδυκε μὲν ἁ σελάννα καὶ Πληιάδες, μέσαι δέ (Sappho).

627. Das verbreitetste Kolon unter den anakrusischen Logaöden ist die Tripodie in akatalektischer und in katalektischer Gestalt:

⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ und ⏒ –⏑ ⏑ ⌞ –

Besonders gern ist dieselbe von den Dichtern der attischen Komödie zur Bildung von Systemen verwandt, wie in Arist. Equ. 1111 ff.

Ὦ Δῆμε, καλήν γ᾽ ἔχεις	⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-	⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
θρωποι δεδίασί σ᾽ ὥσ-	⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
περ ἄνδρα τύραννον.	⏒ –⏑ ⏑ ⌞ – \|\|
ἀλλ᾽ εὐπαράγωγος εἶ	⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌞

θωπευόμενός τε χαί- ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ρεις κἀξαπατώμενος, ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
πρὸς τόν τε λέγοντ᾽ ἀεὶ ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
 παρὼν ἀποδημεῖ. ⏓ –⏑ ⏑ ⊔ – ‖

Unser Kolon hat bei Hephaestion c. 11 den Namen Τελεσίλλειον von seiner Erfinderin Telesilla, einer lyrischen Dichterin von Argos. Bei den Dramatikern findet sich dasselbe in Arist. Pac. 856—67. 1329—31, Av. 1731—37, Ran. 450—59, Eccl. 289—99, Hermippus fr. 50, Soph. Oed. R. 467—9.

Wenn wir in den angeführten Systemen unser Kolon als anakrusische Tripodie fassten, so ist damit nicht gesagt, dass die Sylbengruppe – – ⏑ ⏑ – ⏑ – nicht auch einmal die Bedeutung eines jonischen Dimeter –́ –⏑ ⏑ –́ ⏑ ⊔ haben könne. Umgekehrt haben wir ja schon oben § 572 ein derartiges Kolon kennen gelernt, und lässt sich des weitern sagen, dass überall da, wo die dem Daktylus vorausgehende Länge nie durch eine Kürze ersetzt, wohl aber in 2 Kürzen aufgelöst werden kann, die jonische Messung die wahrscheinlichere ist. Jonische Dimeter nehmen wir also ohne Zaudern in dem 7. 8. u. 9. Hymnus des christlichen Dichters Synesius an:

Ὑπὸ δώριον ἁρμογάν ⏖ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏓ Λ |
ἐλεφαντοδέτων μίτων ⏖ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏓ Λ |
στάσω λιγυρὰν ὄπα ⏖ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏓ Λ |
ἐπὶ σοῦ, μάκαρ ἄμβροτε ⏖ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏓ Λ |
γόνε κύδιμε παρθένου. ⏖ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏓ Λ |

628. Die anakrusische Tetrapodie ist schon von Sappho öfter hintereinander wiederholt und zu einer Strophe zusammengefasst worden in dem schönen von Hephästion c. 11 uns erhaltenen Liede:

Δέδυκε μὲν ἁ σελάννα ⏓ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
καὶ Πληϊάδες, μέσαι δὲ ⏓ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
νύκτες παρὰ δ᾽ ἔρχετ᾽ ὥρα, ⏓ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
ἐγὼ δὲ μόνα καθεύδω. ⏓ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

Einer abschliessenden Clausula bedurfte unsere Periode nicht, weil das Hauptkolon selbst durch seinen spondeischen Ausgang sich vortrefflich zum Abschlusse eignete. Doch hat Euripides, um den Systemschluss besser zu markiren, in der Medea 151—4 eine eigene Clausula angewendet:

τίς σοί ποτε τᾶς ἀπλάτου – –⏑ ⏑ – ⏑ – –
κοίτας ἔρος, ὦ ματαία, – –⏑ ⏑ – ⏑ – –
σπεύσει θανάτου τελευτάν; – –⏑ ⏑ – ⏑ – –
μηδὲν τόδε λίσσου. ⏓ –⏑ ⏑ – –

Was die Messung des Verses anbelangt, so kann es nicht zweifelhaft sein, dass Sappho denselben dipodisch mass und die Anfangssylbe des folgenden Verses zum Schlusstakt des vorausgehenden zog:

⏒ –́⏑ – ⏑ | ⊔́ ⏓ ∧ ⏒ | –́⏑ ⏑ – ⏑ | ⊔ ⏓ . . .

Ob aber nicht die Dramatiker da, wo sie consequent an der Länge im Anfang des Verses festhielten, damit auch die jonische Skandirung – –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ angedeutet wissen wollten, ist eine andere schwer zu entscheidende Frage.

629. Die Dramatiker haben unsere angeblich jonischen Kola auch ausserhalb der schlichten Form des Systems in freier gebildeten Strophen angewandt. Ich begnüge mich einige dieser kunstvolleren Strophen kurz anzuführen und zu zergliedern:

Eur. Heracl. 910—18 (= 919—27):

Ἔϲτιν ἐν οὐρανῷ βεβακὼϲ	–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –
θεὸϲ γόνοϲ, ὦ γεραιά·	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
φεύγω λόγον, ὡϲ τὸν Ἅιδα	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
δόμον κατέβα πυρόϲ	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
δεινᾷ φλογὶ cῶμα δαιϲθείϲ,	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – ‖
Ἥβαϲ τ' ἐρατὸν χροίζει	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
λέχοϲ χρυϲέαν κατ' αὐλάν.	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – ‖
ὦ Ὑμέναιε, διϲϲοὺϲ	–⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓
παῖδαϲ Διὸϲ ἠξίωϲαϲ.	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – ‖

Eur. Heracl. 371—80:

Εἰρήνα μὲν ἔμοιγ' ἀρέϲκει,	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
ϲοί τ', ὦ κακόφρων ἄναξ,	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
λέγω· εἰ πόλιν ἥξειϲ,	⏑⏑ –⏑ ⏑ ⊔ – ‖
οὐχ' οὕτωϲ ἃ δοκεῖϲ κυρήϲειϲ.	– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
οὐ ϲοὶ μόνῳ ἔγχοϲ οὐδ'	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
ἰτέα κατάχαλκόϲ ἐϲτιν.	⏑⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ – ‖
ἀλλ' οὐ, πολέμων ἐραϲτά,	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
μή μοι δορὶ ϲυνταράξῃϲ	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
τὰν εὖ χαρίτων ἔχοιϲαν	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –
πόλιν ἀλλ' ἀνάϲχου.	⏑⏑ –⏑ ⏑ ⊔ – ‖

Eur. Electr. 726—36 (= 737—46):

Τότε δὴ τότε φαεννὰϲ	⏑⏑ ⊔ ⏑⏑ ⏑ ⊔ ⏓
ἄϲτρων μετέβαϲ' ὁδούϲ	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
Ζεὺϲ καὶ φέγγοϲ ἀελίου	– ⏒ – ⏒ –⏑ ⏑ ⊔
λευκόν τε πρόϲωπον Ἀοῦϲ,	⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –

τὰ δ' ἕcπερα νῶτ' ἐλαύνει ⏒ ⏗ ⏑ – ⏑ ⌴ –
θερμᾷ φλογὶ θεοπύρῳ, ⏒ ⏗ ⏑ ⏖ ⏑ ⌴ ||
νεφέλαι δ' ἔνυδροι πρὸc ἄρκτον, ⏖ ⏗ ⏑ – ⏑ ⌴ –
ξηραί τ' Ἀμμωνίδεc ἕδραι ⏒ – ⏓ ⏗ ⏑ ⌴ –
φθίνουc' ἀπειρόδροcοι, ⏒ – ⏑ ⏗ ⏑ ⌴
καλλίcτων ὄμβρων Διόθεν cτερεῖcαι. – ⏓ – ⏓ ⏗ ⏑ – – ⏑ ⌴ – ||

Ich gestehe, dass ich mich lange gesträubt habe, in Strophen dieser Art die Regel der dipodischen Messung zu verlassen und an die Stelle continuirlicher Taktgleichheit einen bunten Wechsel von Versen mit und ohne Anakrusis zu setzen. Auch kann ich jetzt noch nicht unterlassen darauf hinzuweisen, dass der Mangel des Wortschlusses in Heracl. 924 u. El. 740

ἔcχεν δ' ὕβριν ἀνδρόc, ᾧ θυ-
μὸc ἦν τὰ πρὸ δίκαc βίαιοc,

χρυcωπὸν ἕδραν ἀλλάξαν-
τα δυcτυχίᾳ βροτείῳ.

die dipodische Skandirung zu begünstigen scheint:

– | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ – ⏓ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ – ||

Wenn ich dieselbe nicht annahm, so waren die häufigen Tripodien und Pentapodien schuld, welche sich mit der dipodischen Messung nur schwer vereinbaren lassen. Am ehesten indess kann man noch in der Strophe der Elektra mit Dipodien durchkommen, wesshalb ich wenigstens hier in kleiner Schrift noch einen derartigen Versuch der Analyse geben will:

⏖ | ⌴ ⏖ ⏑ | ⌴ –
⏓ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ ∧ |
– ⏓ – ⏓ | ⏗ ⏑ –
⏓ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ –
⏓ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ –
⏓ | ⏗ ⏑ ⏖ ⏑ | ⌴
⏖ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ –
⏓ | – ⏓ ⏗ ⏑ | ⌴ –
⏓ | – ⏑ ⏗ ⏑ | ⌴ ∧ |
– ⏓ – ⏓ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ ⌴

In den Herakliden muss man ausserdem, um Dipodien zu erhalten, den beginnenden Daktylus absondern:

– ⏖ | – ⏑ – ⏑ | ⌴ –
⏓ | ⏗ ⏑ – ⏑ | ⌴ –

Auch in anderen Fällen, wie in Soph. El. 1066—69 = 1078—81, ergeben sich dann, wenn man der von dem Dichter in Strophe und Antistrophe beobachteten Cäsur folgt, statt choriambischer Glykoneen Kola mit jonischem Ausgang und Uebergänge von Versen ohne Auftakt zu Versen mit Auftakt:

ὦ χθονία βροτοῖcι Φάμα, ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
κατά μοι βόαcον οἰκτρὰν ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
ὄπα τοῖc ἔνερθ' Ἀτρείδαιc, ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –
ἀχόρευτα φέρουc' ὀνείδη. ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌴ –

Da die schweren Versausgänge dieser Kolometrie einzig zu der düsteren wehmuthsvollen Stimmung des Chores passen, so verdient dieselbe unbedingt vor der glykoneischen Messung den Vorzug. Will man dann nicht auch hier ein Hinübergreifen des Taktes von einem Vers in den andern annehmen, so wird man sich auf die ähnlich gebildeten daktylischen Systeme (s. S. 236) berufen müssen, in denen auch Tetrapodien durch eine Pentapodie eingeleitet werden.

Die logaödischen Strophen der äolischen Melik.

630. In den Chorgesängen und Monodien der attischen Dramatiker liegt der überwiegenden Mehrzahl der logaödischen Strophen das glykoneische Metrum zu Grunde. Die logaödischen Gesänge der Dramatiker, namentlich des Euripides, haben durch jene stete Wiederkehr desselben Motivs eine gewisse Eintönigkeit erhalten, welche nur nothdürftig durch die mannigfache, polyschematische Gestaltung des Glyconeus und seine theilweise Erweiterung zu einem Trimeter gemildert wurde. Weit reicher an musikalischen Motiven und metrischen Formen waren die logaödischen Strophen der älteren Dichter der äolischen Melik und der chorischen Lyrik. Dieser grössere Reichthum war nicht zum kleinsten Theil darin begründet, dass die Dichter sich nicht auf die dipodisch messbaren Formen beschränkten, sondern auch Tripodien und Pentapodien dichteten und mit Tetrapodien zu einer Periode vereinigten.

Wir wenden uns zunächst zu den Liedern der äolischen Melik und beginnen gleich mit den Strophen. Denn wenn auch einzelne Verse jener Strophen von den späteren Dichtern in anderen Verbindungen gebraucht wurden, so hatten sie doch von vornherein nicht die Bedeutung selbständiger Metra, sondern nur von Theilen einer Strophe.

631. Die sapphische Strophe.

Den Grundstock der sapphischen Strophe bildet das κῶλον Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον (s. Bassus p. 266). Dasselbe hat die Form

– ∪ – ⏓ –∪ ∪ – ∪ – ⏒

ποικιλόθρον᾿ ἀθάνατ᾿ Ἀφροδίτα.

Die äolischen Dichter fassten den Vers als ein einziges Kolon und theilten ihn daher nicht an einer bestimmten Stelle durch die Cäsur in zwei Theile, wie denn z. B. in der einen Strophe

κὄττ᾿ ἔμῳ μάλιστα θέλω γενέσθαι

μαινόλᾳ θύμῳ· τίνα δηὖτε Πείθω
μαῖς ἄγην ἐς σὰν φιλότατα, τίς σ', ὦ
Ψάπφ' ἀδικήει;

die drei Verse verschiedene Worteinschnitte haben. Horaz jedoch lässt fasst regelmässig nach der fünften Sylbe ein Wort schliessen, und indem er zugleich an zweiter Stelle regelmässig einen Spondeus statt eines Trochäus setzt, gewinnt der Vers unter seiner Hand folgende Gestalt:

– ⏑ – – –, ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
iam satis terris nivis atque dirae.

Diese Cäsur des Horaz, mit der sich meistens ein Einschnitt nach der 3. Länge paart, ist aus dem Streben hervorgegangen, den sapphischen Vers analog dem daktylischen Hexameter zu bauen

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – –, ⏑ ⏑ – ⏑ – –

verstösst aber gegen die ursprüngliche Anlage des Verses, der, wenn er überhaupt in Kola zu theilen war, eine Cäsur nach dem trochäischen Eingang

– ⏑ – ⏒, – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

erhalten musste. Auch hat sich Horaz selbst nicht streng an jenes Gesetz gebunden und namentlich bei gereifterer Einsicht in dem 4. Buch seiner Lieder (2, 9. 17. 23. 33. 38. 47. 49. 50. 6, 10. 13. 27. 33. 35. 13, 23. 29. 30. 34) und im Carmen saeculare (V. 14. 15. 18. 35. 39. 43. 51. 55. 58. 61. 70. 73) öfters die Cäsur vernachlässigt; in den drei ersten Büchern der Lieder hingegen fehlt dieselbe nur äusserst selten, nämlich nur I 10, 1. 12, 1. 25, 11. II 6, 10. Dem Beispiel des Horaz folgten die spätern lateinischen Dichter, nur Seneca hat mit grosser Nachlässigkeit Verse gedichtet, in denen der Daktylus im dritten Fuss nur durch ungewöhnliche Diärese, wie

si qua ferventi subiecta cancrost (Phaedra 292)

hergestellt werden kann, oder geradezu durch einen Spondeus vertreten ist, wie

vicit acceptis cum fulsit armis (Agam. 617).

Vgl. Richter Rh. M. XIX 360, Leo Proleg. p. 126.

Durch die von Horaz eingeführte Cäsur mussten sich im Vortrag des Verses die Icten stark verschieben, was kaum möglich gewesen wäre, wenn man nicht in der Zeit des Horaz die sapphische Strophe mit einer veränderten Melodie gesungen hätte. Davon scheint uns ein Zeugniss bei

Augustinus de mus. IV 13 vorzuliegen, der unseren Vers folgendermassen skandirt

– ∪ ⌞ | – – ∪ ∪ | – ∪ – ∪̄ |

womit, wie wir unten § 645 A. sehen werden, auch der Versbau des Seneca in Einklang zu stehen scheint. Wir selbst möchten unseren Vers am liebsten als einen katalektischen Trimeter fassen

– ∪ – ∪̄ | ⏗ ∪ – ∪ | ⌞ ⊻ ∧ |

müssen aber gestehen, dass Verse der Sappho, wie

πύκνα δινεῦντες πτέρ' ἀπ' αἰθέ|ρος διὰ μέσσω

diese Messung erschweren, da dann etweder eine kurze Sylbe, θε, dreizeitig gemessen oder eine Pause mitten in einem Worte angenommen werden müsste. Vielleicht haben desshalb die äolischen Meliker an eine durchgängige Zusammenfassung zweier einfachen Füsse zu einem Doppelfuss noch nicht gedacht, und unseren Vers vielmehr in eine zweifüssige Einleitung und ein dreifüssiges Hauptglied mit folgender Betonung zerlegt wissen wollen

– ∪ ⁝ ∪̄, ⏗ ∪ – ∪ ⁝ ⊻

632. Das zweite Element der sapphischen Strophe bildet der Versus Adonius

– ∪∪ – ⊻

den wir bereits oben § 189 kennen gelernt haben. Derselbe lag eingeschlossen schon in dem ältesten Versmass der Griechen, dem daktylischen Hexameter, wenn derselbe eine Cäsur nach dem 4ten Fuss hatte, ward aber frühzeitig auch in anderen Perioden als Schlusskolon (clausula) verwendet.

633. Die sapphische Strophe besteht demnach aus 2 Elementen (στροφὴ δίκωλος), von denen das erste dreimal wiederholt wird, so dass die ganze Strophe 4 Zeilen umfasst (στροφὴ τετράστιχος):

– ∪ – ∪̄ ⏗ ∪ – ∪ – ⊻
– ∪ – ∪̄ ⏗ ∪ – ∪ – ⊻
– ∪ – ∪̄ ⏗ ∪ – ∪ – ⊻
⏗ ∪ – ⊻

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα,
παῖ Δίος, δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι, μήτ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον.

Der Rhythmus geht also ohne Unterbrechung durch die ganze Strophe insofern fort, als regelmässig der eine Vers mit der Senkung schliesst und der folgende mit der Hebung anfängt. Catull hat diese Zusammengehörigkeit der Theile der sapphischen Strophe auch äusserlich dadurch angedeutet, dass er in den zwei

Gedichten n. 11 und 51 nie am Schlusse der einzelnen Füsse sich die Freiheiten des Versschlusses erlaubte. Aber Sappho, Alcaeus, Horaz und alle anderen lateinischen Dichter haben ungescheut am Schlusse der einzelnen Verse Hiatus und zweifelhafte Sylbe zugelassen, haben also an jener Stelle eine grössere Pause angenommen, als sie zwischen den Gliedern eines Systems oder einer Periode im engeren Sinn des Wortes besteht. Hingegen hat nicht bloss Catull, sondern haben auch Sappho und Horaz sich erlaubt die einzelnen Verse der Strophe durch Elision und Wortgemeinsamkeit enger zu verbinden. Am häufigsten finden sich diese Freiheiten vor der Clausula, wie bei Sappho I 11

πύκνα δινεῦντες πτέρ᾽ ἀπ᾽ ὠράνω αἴθε-
ρος διὰ μέσσω.

ebenso bei Sappho 2, 3. 11. 13. 19, Catull 11, 11, 19, Horaz Od. I 2, 19. 25, 11. II 16, 7. III 27, 59. IV 2, 22, Carm. saec. 47. Aber auch der erste und zweite, sowie der zweite und dritte Vers sind auf solche Weise verbunden bei Catull 11, 22 und Horaz II 2, 18. 16, 34.

634. Benannt ist unsere Strophe nach der äolischen Dichterin Sappho, doch bemerkt dazu Hephästion c. 14 ἔστι δὲ καὶ παρ᾽ Ἀλκαίῳ, καὶ ἄδηλον ὁποτέρου ἐστὶν εὕρημα, εἰ καὶ Σαπφικὸν καλεῖται; s. Bassus p. 266, Atilius p. 297. Aber gut hat man jedenfalls dieselbe nach der Sappho und nicht nach Alcaeus benannt, da der weiche Charakter, den der thetische Ausgang sämmtlicher Verse gibt, besser zum zarten Wesen der Frau, als zur kriegerischen Energie des Mannes passt. Nach Rom wurde die Strophe durch Catull verpflanzt, aber erst durch Horaz dort eingebürgert.

Seneca hat sapphische Verse sowohl κατὰ στίχον wiederholt (Herc. f. 834—78, Phaedr. 279—329 u. o.) als auch durch den abschliessenden Adonius zu Strophen abgerundet (Medea 584 —672).

635. Die alkäische Strophe
besteht aus 4 Versen (στροφὴ τετράστιχος) und 3 verschiedenen Versmassen (στροφὴ τρίκωλος). Von diesen Versmassen bedarf das mittlere der hyperkatalektische jambische Dimeter keiner besonderen Erläuterung mehr. Das erste Metrum hat den speciellen Namen Ἀλκαικὸν δωδεκασύλλαβον

⏒ _ ⏑ ⁝́ ⏒ _⏑ ⏑ ⁝́ ⏑ _

τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται.

Auch dieses Metrum betrachteten die lesbischen Dichter als ein einziges Kolon und theilten es daher nicht durch eine Cäsur in zwei Theile. Horaz hingegen und die lateinischen Dichter nach ihm deuteten durch die regelmässige Cäsur nach der fünften Sylbe

⏓ – ◡ – ⏓, –◡ ◡ – ◡ –

derepta vidi, vidi ego civium

die Zusammensetzung des Verses aus einer jambischen und einer logaödischen Penthemimeres an. Die Cäsur schien dem venusinischen Dichter so sehr zum Wesen des Verses zu gehören, dass er sie nur äusserst selten (Od. I 16, 21. 37, 14. IV 14, 17) ganz vernachlässigte. Ausserdem hat Horaz in diesem Vers wie in dem jambischen Dimeter den Auftakt regelmässig durch eine lange Sylbe ausgedrückt, und in beiden Versen an 5ter Stelle durchweg, mit einer einzigen scheinbaren Ausnahme in Od. III 5, 17, eine Länge gesetzt. Er that dieses, um damit der Strophe eine grössere Würde zu verleihen und den Stempel der gravitas Romana aufzudrücken, der auch ganz vorzüglich zum Inhalte der meisten seiner alkäischen Oden (vergl. Od. III 1—6) passte.

636. Das dritte Metrum der alkäischen Strophe ist das Ἀλκαϊκὸν δεκαϲύλλαβον

–◡ ◡ –◡ ◡ – ◡ – ⏑̲

καί τιϲ ἐπ' ἐϲχατίαιϲιν οἴκειϲ.

Dasselbe ist ein einfaches logaödisches Kolon und hatte wahrscheinlich die rhythmische Gliederung einer Pentapodie 3 : 2.

–◡ ◡ –◡ ◡ – ◡ ⊔ ⏑̲

Vorzüglich zum Abschluss der Periode geeignet, hat dasselbe erst in der Zeit des Euripides und Aristophanes dem der dipodischen Skandirung besser sich fügenden Pherecrateus und Hendecasyllabus den Platz räumen müssen. Bei Aeschylus hingegen findet sich dasselbe noch öfter als Schlusskolon einer Periode gebraucht, wie in Suppl. 539. 662, Prom. 166, Pers. 656, Sept. 860, Agam. 1024. 1482, Choeph. 384. 811; vgl. Soph. Oed. Col. 1214 und Rhes. 366.

Was den Bau des Verses anbelangt, so vermieden feinhörige Dichter wiederholten Wortschluss nach dem Trochäus des 2ten und 3ten Fusses, so dass Verse, wie

sollicitare paravit ora

Hor. Od. I 37, 24 u. II 1, 36 Anstoss erregen; s. Lehrs, proleg. p. LXXI.

Verwandt mit unserem logaödischen Alkaikon ist das Kolon

–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔ –

νῦν γάρ ἐμοὶ μέλει χορεῦcαι (Soph. Aias 701)

das sich gleichfalls öfters am Schlusse einer Periode gebraucht findet, wie in Aesch. Pers. 659, Agam. 686. 1506, Rhes. 360, Soph. Oed. Col. 130.

637. Das metrische Schema der ganzen alkäischen Strophe stellt sich demnach folgendermassen dar:

⏓ – ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Ἀcυνέτημι τῶν ἀνέμων cτάcιν·
τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται,
τὸ δ' ἔνθεν· ἄμμες δ' ἀν τὸ μέccον
νᾶϊ φορήμεθα cὺν μελαίνῃ (Alcäus).

– – ⏑ – –, –⏑ ⏑ – ⏑ –
– – ⏑ – –, –⏑ ⏑ – ⏑ –
– – ⏑ – – – ⏑ – –
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – –

Odi profanum volgus et arceo,
favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto (Horaz).

Diese Kraft und Energie athmende Strophe ist zugleich wundervoll zu einem einheitlichen Ganzen zusammengeschlossen: der jambische und logaödische Rhythmus, der die Bestandtheile der beiden ersten Verse bildet, wiederholt sich im zweiten Theile der Strophe in ganzen Versen. Der Rhythmus geht im Texte ununterbrochen vom Anfang bis zum Schlusse fort, und zweimal ist sogar bei Horaz (Od. II 3, 27. III 29, 35) das dritte Kolon mit dem vierten durch Elision verbunden. Im übrigen erlaubten sich die Dichter auch hier am Schlusse jedes einzelnen Verses Hiatus und zweifelhafte Sylbe, zum Zeichen, dass ihnen der Fortgang des Rhythmus ein längeres Anhalten der Stimme an den Hauptwendepunkten der Strophe nicht auszuschliessen schien. Durch die Anakrusis erhält die alkäische Strophe gegenüber der sapphischen eine grössere Energie, zugleich verleiht ihr der Wechsel des männlichen und weiblichen Schlusses eine grössere Mannigfaltigkeit, die doppelt wohl gefällt, weil sie von dem vorwärtsschreitenden Gang der beiden ersten Verse zu dem ruhigeren Abschluss der letzten überführt. Mit gutem Grund hat daher Horaz

die alkäische Strophe mit besonderer Vorliebe in seinen Oden angewandt.

638. Der grosse alkäische Vers hat das Schema

_ ◡̄ _◡ ◡ | _ ◡ ⊔ || _ ◡̄ _◡ ◡ ¦ _ ◡ _ ◡̄ | _ ◡ _

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος | χαλκῷ· πᾶσα δ᾽ Ἄρῃ κεκόσμηται στέγα
λάμπραισιν κυνίαισι, κατ|τᾶν λεῦκοι καθύπερθεν ἵππιοι λόφοι
νεύοισιν, κεφάλαισιν ἄν|δρων ἀγάλματα, χάλκιαι δὲ πασσάλοις
κρύπτοισιν περικείμεναι | λάμπραι κνάμιδες, ἄρκος ἰσχύρω βέλευς.

Der Vers besteht aus zwei Glyconeen und einer kurzen trochäischen Clausula, vor der der Rhythmus in ein durch die syll. anc. ausgedrücktes Ritartando übergeht. Das Metrum scheint nur von Alcäus in dem Kriegslied gebraucht worden zu sein, dessen erste 7 Verse uns Athenäus XIV p. 627 erhalten hat; die alexandrinischen und römischen Dichter haben dasselbe offenbar desshalb nicht herübergenommen, weil sie nur Verse von 2, nicht mehr von 3 Gliedern anerkannten. Dass Alcäus etwa 2 oder 4 Verse zu einer Strophe vereinigt habe, davon weiss weder die Ueberlieferung etwas, noch machen es die Sinnesabschnitte in dem erhaltenen Theile des Gedichtes wahrscheinlich.

639. Den logaödischen Versen und Strophen der lesbischen Meliker reihe ich das unlängst aus einem ägyptischen Papyrus ans Tageslicht gezogene Partheneion des Alkman an, dessen strophische Gliederung zuerst Ahrens entdeckt hat:

Ἦ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης
 Ἐνετικὸς, ἁ δὲ χαίτα
 τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
 Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ
 χρυσὸς ὥς ἀκήρατος·
 τό τ᾽ ἀργύριον πρόσωπον
 διαφράδαν τί τοι λέγω;
 Ἁγησιχόρα μὲν αὕτα·
 ἁ δὲ δευτέρα πέδ᾽ Ἀγίδω τὸ εἶδος
 ἱπποσείρης ὥς κόλαξ Διὸς δραμεῖται.
 ταὶ πελειάδες γὰρ ἀμὶν
 Ὀρθίᾳ φάρος φεροίσαις
 νύκτα δι᾽ ἀμβροσίαν ἅτε Σείριον
 ἄστρον ἀϝειρόμεναι μάχονται.

a. ⏑́ ◡ _ ◡ ⏑́ ◡ _
◡ ⏑́◡ ◡ _ ◡ ⏑́ ◡̲
⏑́ ◡ _ ◡ ⏑́ ◡ _

⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́⏑ ⏒ – ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏓

b. –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

c. –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Die Composition der Strophe ist ausserordentlich einfach: voran gehen vier zweigliedrige Verse, die aus einer katalektischen trochäischen Tetrapodie und einer logaödischen Clausula bestehen; dann folgen als mittlerer Theil der Strophe zwei trochäische Hexapodien; der Schlussgesang wird von einer trochäischen und einer logaödischen Oktopodie gebildet, von denen jede in zwei Kola zerfällt. In dem Bau der einzelnen Kola bricht schon deutlich die Neigung für dipodische Gliederung durch, und in den ersten Distichen habe ich keinen Anstand genommen, dieselbe geradezu durch Accente anzudeuten. Das Gleiche wagte ich nicht in dem 2ten Theile der Strophe durchzuführen, da doch wohl auch hier die vorletzte Sylbe die rhythmische Bedeutung einer μακρὰ τρίϲημοϲ hatte, wodurch die scheinbare Hexapodie in eine Dipodie und eine Pentapodie zerfiel:

–̇ ⏑ –̇ ⏒ –̇ ⏑ –̇ ⏑ –̇ ⏑ –̇ –̇

Es scheint eben damals den Dichtern noch entgangen zu sein, dass für dipodisch gegliederte Strophen sich am besten die brachykatalektischen Versformen eigneten.

In den Rahmen der logaödischen Melik gehört auch noch das bereits oben § 628 erwähnte System der Sappho, und der melodische Vers der Praxilla

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⌞–́ –
ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποιϲα

der wohl auch von der Dichterin in doppelter Wiederholung zu einer Strophe aufgebaut worden ist.

Die logaödischen Strophen der chorischen Lyrik.

640. Das hauptsächlichste Mass der erhabenen Lyrik der dorischen Festgesänge waren die Daktylo-Epitriten. Nachdem aber die Dichter der chorischen Lyrik neben den strengen Weisen der dorischen Musik auch die lieblichen und zündenden Klänge der lydischen und äolischen Tonart zu gebrauchen begannen, wählten sie auch für ihre Texte neben den herben Daktylo-Epitriten die melodischen Logaöden. Aber unter ihrer Hand nahmen auch diese Logaöden eine andere Gestalt an, als sie in der äolischen Liederpoesie gehabt hatten. Nicht blos übertrugen die chorischen

Lyriker auch auf die Logaöden die epodische Form der Composition, sie gaben auch den einzelnen Strophen grösseren Umfang und mit dem grösseren Umfang grössere Mannigfaltigkeit. Hauptrepräsentant dieser Gattung logaödischer Dichtungen ist uns Pindar (Ol. 1. 4. 5. 9. 14, Pyth. 2. 6. 7. 8. 10. 11, Nem. 2. 3. 4. 6. 7, Isth. 6. 7); aber die Fragmente des Simonides (fr. 4. 5. 15. 37. 39. 34. 74) und Bacchylides (fr. 14. 19) zeigen, dass auch sie ähnlichen Gesetzen, nur, wie es scheint, mit einer grösseren Hinneigung zu der Form logaödischer Daktylen folgten.

Von den logaödischen Oden Pindars entbehren noch der fremdartigen Epode Ol. 14, Pyth. 6, Nem. 2. 4, Isth. 7.

Zeigen auch alle logaödischen Oden Pindars eine unverkennbare Verwandtschaft unter sich und mit den alten Weisen der äolischen Dichter, so wurden sie doch nicht alle nach der gleichen Harmonie gesungen. Der äolische Gesang und die äolischen Flöten sind vom Dichter eigens erwähnt in Ol. 1, 105, P. 2, 69, N. 3, 79; hingegen wurden Ol. 5 (s. V. 19) Ol. 14 (s. V. 17) N. 4 (s. V. 45) nach der lydischen Harmonie vorgetragen. Ist nun auch in den Oden der lydischen Tonart eine grössere Zartheit und Weichheit unverkennbar, so halte ich es doch für gewagt nach jenen wenigen Zeugnissen mit Boeckh, de metris Pindari III 17, den Unterschied der äolischen und lydischen Oden bestimmen zu wollen. Aber das verdient hervorgehoben zu werden, dass in den beiden Siegesliedern Ol. 1, P. 2, deren äolische Harmonie vom Dichter bezeugt ist, den logaödischen Versen erregte Päonen beigemischt sind. Die letzteren Rhythmen treten noch stärker hervor in der 10ten olympischen, sowie in der 5ten und 6ten pythischen Ode, die ich desshalb oben unter den logaödischen Oden Pindars nicht aufgezählt habe.

641. Die melische Poesie liebte von Anfang an kurze Reihen, minutos numeros, wie Censorinus c. 9 sagt, und auch Pindar hat in einigen logaödischen Oden, wie namentlich in Pyth. 7 und 8, ganz kurzen logaödischen Reihen die Bedeutung von Versen gegeben, aber in den meisten Fällen folgte er doch seiner auch von den Alten, wie von Censorinus a. a. O. bemerkten Neigung für die Bildung grosser Verse und Perioden. Befremdend berührt uns dabei die grosse Ungleichheit der einzelnen Verse einer Strophe, die mit dem sonst im Alterthum herrschenden Princip der Symmetrie und Ebenmässigkeit in grellem Contrast steht. Indess beruht doch zum grossen Theil jene Verschiedenheit der Grösse der einzelnen Verse nur auf dem äusserlichen Umstande, dass der Dichter die Theile einer Periode bald miteinander durch Wortgemeinsamkeit enger verband, bald durch Zulassung von Hiaten oder syll. anc. an dem Ende des 1ten Kolon selbständiger

gestaltete. So bilden z. B. gleich in der 1ten olympischen Ode der 3te und 4te Vers

εἴ δ' ἄεθλα γαρύειν – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗
ἔλδεαι φίλον ἦτορ – ⏑ –⏑ ⏑ ⏗ ⏒

ebensogut eine Periode, wie die beiden Kola des 1ten Verses

ἄριστον μὲν ὕδωρ ὁ δὲ ⏑ – –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ – ⏑ –⏑ ⏑ ⏗ ⏒

nur sind von Boeckh das eine Mal die beiden Metra in éine Zeile zusammengeschrieben, das andere Mal in zwei Zeilen zerlegt worden, weil der Dichter die beiden Perioden in der Commissur ihrer Theile verschieden behandelt hat.

642. Für die Abgrenzung der einzelnen Verse sind von Boeckh sichere Anzeichen gefunden worden, welche seitdem allgemeine Anerkennung gefunden haben. Aber um so grössere Schwierigkeiten macht jetzt die Zerfällung des Verses in seine Theile. Es erwachsen aber diese Schwierigkeiten zunächst daraus, dass, während die Dramatiker in ihren logaödischen Strophen das Ende der einzelnen Kola meist durch Wortschluss kennzeichnen, Pindar die Kola öfter in einander fliessen lässt. So kann man in der 9ten olympischen Ode in den an die glykoneischen Perioden anklingenden Versen

ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχθον ἁγεμονεῦσαι
κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἑταίροις·
ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι

– ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏒
– – –⏑ ⏑ – ⏑ – – –⏑ ⏑ ⏗ ⏒
– ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ ⏒
⏖ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – – –⏑ ⏑ ⏗ –

zweifeln, ob man das 1te Kolon bis zur 8ten oder 9ten Sylbe reichen lassen soll. Zu Gunsten der letzteren Alternative wird hier die Sache dadurch entschieden, dass in dem 6ten Vers in allen 8 Strophen mit der 8ten Sylbe ein Wort schliesst und die Kola des nächsten Verses an der bezeichneten Stelle sogar durch syll. anc. von einander getrennt sind in V. 73 f.

πρύμναις Τήλεφος ἔμβαλεν· ‖ ὥστ' ἔμφρονι δεῖξαι.

Aber mit dieser Entscheidung ist noch wenig gewonnen. Denn es erhebt sich nun die weitere Frage, ob man wie in den glykoneischen Systemen so auch hier der 8ten Sylbe jener Verse die

Bedeutung einer dreisylbigen Länge geben dürfe, etwas, was die Dehnung auch der nächsten Sylbe oder die Einlegung einer leeren Zeit nach sich ziehen würde:

– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | ⊔ –⏑ ⏑ ⊔ ⏓ oder – ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ | ∧ ⏓ –⏑ ⏑ ⊔ –

Von vornherein wird man zu dieser Annahme geneigt sein, aber im Wege stehen jene Verse, in denen weder mit der 8ten Sylbe ein Wort schliesst noch die 9te Sylbe lang ist wie Nem. IV 4 u. 20:

οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει.
οὕνεκ' Ἀμφιτρύωνος ἀγλαὸν παρὰ τύμβον.

Es ist sehr schwer sich hier aus dem Gedränge zu ziehen. Aber alles hin und her erwogen scheint es doch am gerathensten zu sein, die dreizeitige Messung aufzugeben und blos von einer Retardirung des Taktes vor dem Beginne des neuen Kolon zu reden, wie wir auch in dem Versus Alcaicus maior (§ 638) gethan haben.

643. Eine weitere Schwierigkeit betrifft die Vertheilung der Haupt- und Nebenicten, etwas was mit der Frage zusammenhängt, ob Pindar die logaödischen Verse nach Einzelfüssen oder nach Doppelfüssen skandirt wissen wollte. Bei vielen Versen ist nun allerdings die dipodische Messung nicht blos möglich, sondern auch äusserst ansprechend, wie in

–⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ ⊔ |
ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι (Ol. 14, 2)

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ |
Χάριτες Ὀρχομένου παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι (Ol. 14, 3)

– ⏑ – ⏑ | –⏑ ⏑ ⊔ | – ⏑ – ⏑ | ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ |
πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρ|χου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω (Isth. 7, 3)

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ | ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ – ∧ |
λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθεν | διὰ τὸν ἁδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον (Nem. 7 ep. 5).

Aber es gibt andere Verse und zwar in den gleichen Strophen, welche der dipodischen Messung widerstreben und uns zur Annahme drängen, dass Pindar auch Tripodien mit Tetrapodien verbunden habe, wie

–́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
καὶ μέλι καὶ τὰ τέρπν' | ἄνθε' ἀφροδίσια (Nem. 7, 3)

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⊔
τοῦ μεγασθενὴς ἐράσσατο γαι|άοχος (Ol. 1 ep. 3).

Unter solchen Umständen müssen wir uns in den meisten Oden damit begnügen, die Verse nach einfachen Füssen zu messen

und so gut es geht in Kola zu zerlegen. Im Texte aber ist selbst die Andeutung der Kola nur schwer durchzuführen, weil theils die Grenzscheide der einzelnen Kola schwer zu bestimmen ist, theils viele Kola so geringen Umfang haben, dass ihre gesonderte Schreibung zu einer argen Zerbröckelung des Textes führen würde.

Die Frage nach der Möglichkeit dipodischer Messung ist auch von weittragender Bedeutung für die Kritik. Das erhellt am meisten in der 14ten olympischen Ode auf den Sieg des Asopichos, da der Text derselben an mehreren Stellen verderbt ist und es bei dem kleinen Umfange des Liedes in mehreren Versen zweifelhaft ist, ob man dem metrischen Schema den überlieferten Text der 1ten oder 2ten Strophe zu Grunde legen soll. Begnügt man sich mit monopodischer Messung und nimmt man an der Verbindung von Tripodien mit Dipodien und Tetrapodien keinen Anstoss, so wird der Text wesentlich der gleiche bleiben dürfen, wie ich ihn in meiner Pindarausgabe festgestellt habe; geht man aber von der Voraussetzung dipodischer Skandirung aus, welche bei einem im feierlichen Aufzuge (κῶμος v. 16) gesungenen Liede sehr grosse Wahrscheinlichkeit für sich hat, so wird die Strophe lauten müssen:

Καφιcίων ὑδάτων λαχοῖcαι
αἵτε ναίετε καλλίπωλον ἕδραν,
ὦ λιπαρᾶc ἀοίδιμοι βαcίλειαι
Χάριτεc Ὀρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίcκοποι,
κλῦτ' ἐπεὶ εὔχομαι. cὺν γὰρ ὔμμιν τά τε τερπνὰ καὶ
τὰ γλυκέα γίγνεται πάντα βροτοῖc,
εἰ cοφόc, εἰ καλόc, εἴ τιc ἀγλαὸc ἀνήρ.
οὐδὲ γὰρ θεοὶ ἁγνᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέοιcιν χοροὺc οὔτε δαῖταc, ἀλλὰ πάντων ταμίαι
ἔργων ἐν οὐρανῷ χρυcότοξον θέμεναι παρὰ
Πυθῷον Ἀπόλλωνα θρόνουc
ἀέναον cέβοντι πατρὸc Ὀλυμπίοιο τιμάν.

⊔ – ⏑ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⊔ – ∧ |
– ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ – ∧ |
–⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ – ∧ |
⏖ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | –⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ |
–⏑ ⏑ – ⏑ | ⊔ – ⏑ | ⊔ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ |
– ⏑ ⏖ | – ⏑ – | –⏑ ⏑ – |
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ – ∧ |
– ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⊔ |
–⏑ ⏑ – | – ⏑ ⊔ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ ⊔ |
⊔ – ⏑ | – ⏑ ⊔ | – ⏑ ⊔ | –⏑ ⏑ – ⏑ | –
⊔ | –⏑ ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ ⊔ |
–⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ – ∧ |

Die hauptsächlichsten Abweichungen mussten zum Behufe der dipodischen Messung vorgenommen werden in v. 8 und 9, welche in meiner Ausgabe lauten

τὰ γλυκέ᾽ ἄνεται πάντα βροτοῖς.
κοιρανέοντι χοροὺς | οὔτε δαῖτας ἀλλὰ πάντων ταμίαι.

642. Ohne uns der Aufgabe einer befriedigenden rhyhmischen Analyse der logaödischen Oden Pindars gewachsen zu fühlen, wollen wir doch Beispiels halber das Schema einiger Strophen hersetzen.

Pind. Pyth. 8:

Φιλόφρον Ἡσυχία, Δίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλαῖδας ὑπερτάτας,
Πυθιονῖκον | τιμὰν Ἀριστομένει δέκευ·
τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι | τε καὶ παθεῖν ὅμως.
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ.

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
– ⏑ –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏗ ||
⏗ – ⏑ –⏑ ⏑ ⏓
⏑ – ⏑ ⏗ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ ||
–⏑ ⏑ ⏗ – | ⏒ – ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ –⏑ ⏑ ⏗ – | ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ ⏓ ||

oder

⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏗ |
– ⏑ –⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏗ |
⏗ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ –
⏑ | – ⏑ ⏗ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⏗
–⏑ ⏑ | ⏗ – ⏒ | – ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ –
⏒ | – ⏑ –⏑ ⏑ | ⏗ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | ⏓
⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | ⏗

Pind. Nem. II:

Ὅθεν περ καὶ Ὁμηρίδαι
ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ᾽ ἀοιδοὶ
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὅδ᾽ ἀνὴρ
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώνων
νικαφορίας δέδεκται
πρῶτον Νεμεαίου
ἐν πολυυμνήτῳ Διὸς ἄλσει.

⏑ ⏗ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
⏗ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –
– ⏒ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ –⏑ ⏑ ⏗ –
⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏗ – ⏓ –⏑ ⏑ ⏗ ⏓
–⏑ ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ ⏗ –

oder

⏑ | ⌞ ‿⏑ ⏑ | – ⏑ ⌞ |
⌞ ‿⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⌞ – ∧ |
– ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑̄ | ‿⏑ ⏑ ⌞ | –
⏖ ⏑ | ‿⏑ ⏑ – ⏑ | ⌞ – ⏓ | ‿⏑ ⏑ – ⏑ | ⌞ – ⏓ | ‿⏑ ⏑ ⌞ | –
‿⏑ ⏑ | – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | ⌞ ⌞ |

Pind. Nem. 4:

Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων
ἰατρός· αἱ δὲ σοφαὶ
Μοισᾶν θύγατρες ἀοιδαὶ | θέλξαν συναπτόμεναι.
οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.
ῥῆμα δ᾽ ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

⏑̄ – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ ‿⏑ ⏑ ⌞
⏓ – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ ⌞
– – ⏑ ‿⏑ ⏑ ⌞ – ⏓ – ⏑ ‿⏑ ⏑ ⌞
– ⏑̄ ‿⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ‿⏑ ⏑ ⌞ ⌞
– ⏑̄ – ⏑ ‿⏑ ⏑ – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
– ⏑̄ – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ – ⏑ ‿⏑ ⏑ ⌞ –
⏖ ⏑ ‿⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
⏓ ‿⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌞ –

oder

⏑̄ | – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | – ⏑ ⌞ | ‿⏑ ⏑ –
⏑̄ | – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | ⌞
– | – ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | ⌞ – ⏓ | – ⏑ ‿⏑ ⏑ ⌞ ||
– ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ‿⏑ ⏑ ⌞ ⌞ ||
– ⏑̄ ‿⏑ ⏑ | ‿⏑ ⏑ – ⏑̄ | ‿⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ ||
– ⏑̄ – ⏑̄ | ‿⏑ ⏑ – ⏑ | ‿⏑ ⏑ ⌞ ⌞ ||
⏖ ⏑ ‿⏑ ⏑ | – ⏑ ⌞ |
⏓ – ⏖ | – ⏑ – ⏑ | ⌞ ⌞ ||

Freiere logaödische Strophen der Dramatiker.

643. Den meisten logaödischen Strophen der Dramatiker, insbesondere des Euripides und Aristophanes liegt das glykoneische Metrum und die dipodische Gliederung zu Grunde. Doch begegnen uns auch bei den Dramatikern noch freiere Formen des logaödischen Rhythmus, die nicht von jenem Gesetze beherrscht sind. Namentlich hat Aeschylus aus der melischen Poesie noch viele monopodisch gemessene Kola, wie das zehnsylbige Alkaikon (s. § 636), die katalektische Tripodie (Agam. 1448, Suppl.

636) und die akatalektische Tetrapodie (Pers. 575, Prom. 415 ff., vgl. Rhes. 531, 900 f.) beibehalten und ungescheut tripodische und tetrapodische Kola zu einer Strophe vereinigt. Allgemeine Regeln über die Composition einzelner Verse und Perioden dieser freieren logaödischen Strophen aufzustellen würde ebenso schwierig wie unfruchtbar sein; alles kommt vielmehr darauf an, in den Strophen selbst die Schönheit und Ebenmässigkeit der Composition herauszufühlen und in rhythmischen Schematen zum Ausdruck zu bringen. Ich beschränke mich auch hier darauf in Kürze die Analyse einiger derartiger Strophen zu geben.

Aesch. Agam. 1448—57 (= 1467—74):

Φεῦ τίς ἂν ἐν τάχει | μὴ περιώδυνος
μηδὲ δεμνιοτήρης
μόλοι τὸν ἀεὶ φέρους᾽ ἐν ἡμῖν
Μοῖρ᾽ ἀτέλευτον ὕπνον, δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου
πολέα τλάντος γυναικὸς διαί,
πρὸς γυναικὸς δ᾽ ἀπέφθισεν βίον;

–́⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⌞
–́⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ –
⏑ –́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ ⏓
–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ ⌞ –
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
⏑́⏑ ⏑ ⌞ –́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ ⌞
–́ ⏑ ⌞ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⌞

Die Strophe ist so frei und so unabhängig von einer bestimmten metrischen Formel gedichtet, dass der logaödische und der trochäische Charakter sich in ihr geradezu die Wagschale halten. Auch die Gliederung der einzelnen Verse ist total verschieden, während in dem 3. 5. 6. und 7. Verse die dipodische Skandirung, wie wir sie durch Accente zum Ausdruck gebracht haben, klar zu Tage liegt, lässt sich in den übrigen Versen nur mit monopodischer Messung auskommen. Um so wundervoller aber hat der Dichter die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Elemente benützt, um die Schattirungen des Sinnes in dem Rhythmus zum Ausdruck zu bringen. Der Chor von gerechtem Zorn und wehmuthsvoller Trauer zugleich erfüllt, spricht die Sehnsucht nach dem alles erlösenden Tode in weich ausklingenden Logaöden aus, schildert hingegen die Frevelthat, welche Weiberhand an dem Helden verübt hatte, in synkopirten Trochäen, deren Arsen wie sturmgepeitschte Meereswogen wild an einander schlagen. Während sodann im ersten Theile der Strophe, V. 1—4, der Chor anfangs mit kurzen Gliedern einsetzt, um bei steigender Wehmuth in langen Reihen seine Trauer auszuhauchen, erreichen umgekehrt in dem zweiten Theile der Strophe der Ingrimm des Chors und die Unruhe des Rhythmus in der Mitte ihren

Gipfelpunkt. Auf solche Weise ist hübsch der Uebergang von dem ersten Theile zum zweiten vermittelt und zugleich der ganzen Strophe ein beruhigender Abschluss gegeben. Ausserdem beachte man auch noch, wie die lange Dauer des Siechbettes und die ewige Ruhe des Todesschlafes durch die gehäuften mehrzeitigen Längen in δεμνιοτήρης und ἀεὶ aufs wirkungsvollste gemalt ist.

Soph. Philoct. 676—90 (= 691—705):

Λόγῳ μὲν ἐξήκους᾽, ὄπωπα δ᾽ οὐ μάλα
τὸν πελάταν λέκτρων ποτὲ τῶν Διός,
κατὰ δρομάδ᾽ ἄντυγα δέσμιον ὡς ἔβαλεν
παγκρατὴς Κρόνου παῖς.
ἄλλον δ᾽ οὔτιν᾽ ἔγωγ᾽ οἶδα κλύων οὐδ᾽ ἐσιδὼν μοίρᾳ
τοῦδ᾽ ἐχθίονι συντυχόντα θνατῶν,
ὃς οὔτ᾽ ἔρξας τιν᾽ οὔτε νοσφίσας,
ἀλλ᾽ ἴσος ἔν γ᾽ ἴσοις ἀνήρ,
ὤλλυθ᾽ ὧδ᾽ ἀεικῶς.
τόδ᾽ ἔχει θαῦμα μ᾽ ἀεί,
πῶς ποτε, πῶς ποτ᾽ ἀμφιπλήκτων
ῥοθίων μόνος κλύων,
πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὕτω
βιοτὰν κατέσχεν.

a. ⏑ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗
–́⏑ ⏑ – ⏒ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏗
⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ ⏗́ –
b. –́ ⏒ –́⏑ ⏑ ⏗ –́⏑ ⏑ ⏗ –́⏑ ⏑ ⏗ ⏗́ –
–́ ⏒ –⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏗́ –
c. ⏑ ⏗́ ⏗ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗
–́⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗
–́ ⏑ – ⏑ ⏗́ ⏗
d. ⏖ ⏗́ –⏑ ⏑ ⏗
–́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗́ –, ⏖ – ⏑ –́ ⏑ ⏗
–́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗́ –, ⏖ – ⏑ ⏗́ .

Mit Sicherheit erkennt man die 4 Perioden der Strophe und fühlt leicht heraus, mit welch vollendeter Kunst der Dichter den Rhythmus gegen Ende der einzelnen Perioden allmählich verlaufen liess, um dann wieder kräftig die neue Reihe mit einer Anakrusis oder einer Basis zu beginnen. Die meisten der Verse fügen sich auch ungesucht der dipodischen Messung, wie wir in dem Schema durch Accente angedeutet haben; vielleicht darf man auch noch weiter gehen, als wir gethan haben, und auch in dem 4ten Vers durch Absonderung der Basis die dipodische Skandirung durchführen

⏗ ⏗ | –⏑ ⏑ ⏗ | –⏑ ⏑ ⏗ | –⏑ ⏑ ⏗ | ⏗ – ∧ |

Aber um alle Tripodien zu entfernen und durchgängige Continuität des Rhythmus herzustellen, müsste man nicht blos aus der Schlusssylbe des

2ten und der scheinbaren Anakrusis des 3ten Verses unter Einrechnung der Pause am Versschluss einen $^3/_4$ Takt zu gewinnen suchen, sondern auch der schliessenden Länge des 1ten Kolon des 3ten Verses den Umfang von 6 Zeiten geben, wozu uns die überlieferte Theorie der alten Musiker nicht berechtigt.

Eur. Ion 452—71 (= 472—91):

Cὲ τὰν ὠδίνων λοχιᾶν ἀνειλείθυιαν ἐμὰν
Ἀθάναν ἱκετεύω,
Προμηθεῖ Τιτᾶνι λοχευθεῖcαν κατ᾽ ἀκροτάταc
κορυφᾶc Διόc, ὦ μάκαιρα Νίκα,
μόλε Πύθιον οἶκον
Ὀλύμπου χρυcέων θαλάμων
πταμένα πρὸc ἀγυιάc
Φοιβήϊοc ἔνθα γᾶc | μεccόμφαλοc ἑcτία
παρὰ χορευομένῳ τρίποδι | μαντεύματα κραίνει,
cὺ καὶ παῖc ἁ Λατογενήc,
δύο θεαὶ δύο παρθένοι
καcίγνηται cεμναὶ τοῦ Φοίβου.
ἱκετεύcατε δ᾽, ὦ κόραι,
τὸ παλαιὸν Ἐρεχθέωc
γένοc εὐτεκνίαc χρονίου καθαροῖc
μαντεύμαcι κύρcαι.

∪ | ⌴ – ⏓ | –∪ ∪ – ∪ | ⌴ ⌴ | –∪ ∪ –, ∪ | – – ∪ ∪ | ⌴ – ∧ ‖
∪ | ⌴ – ⏓ | –∪ ∪ – ⏒ | – ∪ –∪ ∪ | –, ω –∪ ∪ | – ∪ – ∪ | ⌴ – ∧ ‖
ω –∪ ∪ | ⌴ ⏒ ∧ |
⏓ – – ⏓ | –∪ ∪ – ∧ |
ω –∪ ∪ | ⌴ ⏒ ∧ ‖
⌴ –∪ ∪ | – ∪ ⌴ | ⌴ –∪ ∪ | – ∪ ⌴ |
ω ∪ –∪ ∪ | – ∪ ω | ⌴ –∪ ∪ | ⌴ – ∧ ‖
∪ | ⌴ – ⏓ | –∪ ∪ ⌴ |
ω ∪ –∪ ∪ | – ∪ –
∪ | ⌴ ⌴ | – ⏓ – ⏓ | ⌴ – ∧ ‖
ω –∪ ∪ | – ∪ ⌴ |
ω –∪ ∪ | – ∪ – |
ω | –∪ ∪ –∪ ∪ | –∪ ∪ ⌴ |
⌴ –∪ ∪ | ⌴ ⌴ ‖

Dieser Chorgesang nimmt unter den Gesängen des Euripides eine aparte Stellung ein, theilt aber doch manche Eigenthümlichkeiten mit den andern Chorliedern unseres Dichters. Seine rhythmische Sonderstellung hängt mit der Eigenthümlichkeit seines Inhaltes zusammen: in der Form eines Stasimon enthält er ein Gebet an Athene und die Latoiden, erinnert also an die alten Päanen der dorischen Lyrik. Zur Feierlichkeit des Gebetes passen gut die gehäuften (s. v. 11 und vgl. Soph. Ant. 844, Pind. Ol. V 12) und

gedehnten Längen, zur Bitte um eilige Hilfe der anapästische Rhythmus in den Versen der letzten Periode. Auf der anderen Seite erblicke ich die Verwandtschaft unserer Strophe mit den andern logaödischen Strophen des Euripides hauptsächlich in der Durchführbarkeit der dipodischen Messung. Doch muss man zu diesem Behufe zu rhythmischen Freiheiten, wie der Dreizeitigkeit der mittleren Längen des 1ten und 10ten Verses und der Auflösung der 1ten Länge des Jonicus in V. 568—70 seine Zuflucht nehmen, die ich selbst nur zaudernd vorzuschlagen wagte.

Indem ich auf die Analyse einer grösseren Anzahl von Strophen verzichte, verweise ich nur in Kürze auf die mit ähnlichen Freiheiten gedichteten logaödischen Strophen der Dramatiker: Aesch. Suppl. 41—8, 69—76, 85—9, 524—30, 538—46, 556—64, 574—81, Soph. Aias 693—705, Ant. 806—16, 839—56, Oed. R. 463—72, Eur. Hipp. 121—30, 141—50, Hec. 444—54, Ion 112—27, 148—61, 1074—89, Iph. Taur. 392—406, 421—38, Cycl. 69—81, Rhes. 895—903.

644. In der jüngeren Epoche der griechischen Literatur scheinen von den logaödischen Strophen nur die einfachen glykoneischen Systeme und die melodischen Weisen der Sappho und des Alcäus Verständniss und Empfänglichkeit gefunden zu haben, doch haben wir auch noch ein freieres logaödisches Gedicht aus späterer Zeit, das von dem älteren Philostratus, Heroic. p. 328 K. dem Achilleus auf der Insel Leuke in den Mund gelegt wird:

Ἀχώ, παρὰ μύριον ὕδωρ	⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –
μεγάλου ναίοισα πλευρὰ Πόντου,	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏗ –
ψάλλει σε λύρα διὰ χειρὸς ἐμᾶς,	⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
σὺ δὲ θεῖον Ὅμηρον ἄειδέ μοι,	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
κλέος ἀνέρων,	⏑ ⏑ – ⏑ –
κλέος ἁμετέρων πόνων,	⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ –
δι᾽ ὃν οὐ θάνον,	⏑ ⏑ – ⏑ –
δι᾽ ὃν ἔστι μοι	⏑ ⏑ – ⏑ –
Πάτροκλος, δι᾽ ὃν ἀθανάτοις ἴσος	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
Αἴας ἐμός,	– – ⏑ –
δι᾽ ὃν ἁ δορίληπτος ἀειδομένα σοφοῖς	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
κλέος ἤρατο κοὐ πέσε Τροία.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ –

Die kleinen Kola dieses Liedchens haben einen melodiösen, einschmeichelnden Rhythmus; aber das Lied zerbröckelt sich in einzelne Verslein ohne höhere Einheiten. Denn es fehlen nicht blos sichere Anzeichen der Bildung grösserer Perioden, es lässt sich auch nicht einmal eine dipodische Messung der einzelnen Verse durchführen.

645. Einen ähnlichen Charakter tragen die logaödischen Strophen in den Tragödien des Seneca. Neue Formen hat der

philosophische Dichter ebenso wenig erfunden, wie neue Sujets; er hat nur bekannte und beliebte Weisen des logaödischen Rhythmus umgemodelt und die Kola alter Verse in neue Verbindungen gebracht, ohne dabei ein richtiges Verständniss von der Kunst des Periodenbaues zu zeigen. Die meisten seiner logaödischen Cantica bilden συστήματα ἐξ ὁμοίων von ungleicher Grösse, ermangeln aber grösstentheils des Abschlusses durch einen epodischen Schlussvers, so dass man auch sagen kann, der römische Dichter habe Kola griechischer Strophen als Verse gebraucht und κατὰ στίχον hintereinander wiederholt. Von der Verbindung mehrerer logaödischer Verse zu abgerundeten wiederkehrenden Strophen liegt ein sicheres Beispiel in der Medea 582—672 vor, andere haben Richter und Peiper in ihrer Ausgabe durch Conjecturen herzustellen gesucht. Die Elemente jener κατὰ στίχον componirten Cantica sind ausser dem anapästischen Dimeter vorzüglich der Glyconeus, der Hendecasyllabus, der Asclepiadeus minor, das sapphische Hendecasyllabon. Freier componirte, aus wechselnden Gliedern zusammengesetzte Cantica finden sich nur in zwei Stücken des Seneca, im Agamemnon und Oedipus. Die Rhythmen derselben aber greifen so wenig in einander und geben einen so wenig gefälligen Tonfall, dass von ihnen am wenigsten die goldenen Worte des Metrikers Mallius Theodorus p. 585 gelten: qui in poetica scribendi facultate et ingenio et studio et doctrina principes exstiterunt, quid in poemate quasi mollius ac blandius, quid asperius ac durius esset, suas ipsi aures consulebant, hisque ita obtemperabant, ut in conformandis suis carminibus artem cum delectatione coniungerent. Peiper und Richter suchten jene anstössigen Verse (numeros scabros) durch Annahme von allen möglichen Verderbnissen zu entfernen. Mit Recht aber haben L. Müller, de re metr. 120 ff. und Leo, prolegom. 110 ff. die kühnen Interpolationen jener Gelehrten zurückgewiesen und sind wieder zu der handschriftlichen Ueberlieferung zurückgekehrt.

Als Beispiel eines Canticum multiforme möge dienen Oed. 409—21:

Lucidum caeli decus, | *huc ades votis,* –́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ ⏓ | –́ ⏑ ⊔ –́ –
quae tibi nobiles –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔
Thebae, Bacche, tuae –́ ⏑̄ –⏑ ⏑ ⊔
palmis supplicibus ferunt. –́ ⏑̄ –⏑ ⏑ –́ ⏑ ⊔ ||

Huc adverte favens virgineum caput, –́ ⏑̄ –⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔

vultu sidereo discute nubila –́ ⏑̄ –⏑ ⏑ └┘ | –́⏑ ⏑ – ⏑ └┘
et tristes Erebi minas –́ ⏑̄ –⏑ ⏑ –́ ⏑ └┘
avidumque fatum. ⏑⏑ –́ ⏑ └┘ – ‖

Te decet cingi comam | *floribus vernis,* –́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ └┘ | –́ ⏑ └┘ –́ ⏑̱
te caput tyria cohibere mitra, –́ ⏑̄ –⏑ ⏑ – | ⏑⏑ –́ ⏑ └┘ ⏑̱
hederave mollem ⏑⏑ –́ ⏑ └┘ –
bacifera religare frontem. –́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ └┘ – ‖

Bekannt sind uns in dem aus 3 Absätzen bestehenden Canticum der 5te und 6te (Asclepiadei) der 4te u. 7te (Glyconei) und der letzte Vers (Alcaicus) und zwar sind diese alle nach den von Horaz aufgebrachten Regeln gebaut, so dass statt der syll. anc. der Griechen stets eine Länge steht. Die übrigen Metra sind gleichfalls uns bekannt, aber nur als Glieder (Kola) anderer Verse; so ist der 3te Vers identisch mit dem ersten Theil des Asclepiadeus, der 8te und 11te mit dem zweiten Theil des sapphischen Verses. Das 1te 9te und 10te Metrum sind Neubildungen aus uns bekannten Elementen: der 1te und 9te sind zusammengesetzt aus einer katalektischen trochäischen Tetrapodie (versus Euripideus) und dem ersten Theil des sapphischen Verses, der 10te Vers aus dem ersten Theil des asklepiadeischen und dem letzten Theil des sapphischen Verses. Wie man sieht, setzen alle diese Neubildungen jene Verscäsuren voraus, welche wir bei den Oden des Horaz kennen gelernt haben; sogar die oben § 631 A. berührte Analyse des sapphischen Verses durch Augustinus scheint dem Dichter vorzuschweben. Auch darin zeigen sich bei Horaz und Seneca die Spuren der gleichen Theorie, dass sie von der dipodischen Skandirung des Verses ganz absehen und lediglich nur di• Kola der Periodenbildung zu Grunde legen.

Neuntes Kapitel.

Die zusammengesetzten Versmasse.

646. In dem vorausgehenden Kapitel behandelten wir metrische Reihen, deren Eigenthümlichkeit darin besteht, dass sie verschiedene Füsse, daktylische und trochäische, in demselben Kolon zu einem Ganzen verbunden enthalten. Davon verschieden sind diejenigen Verse und Perioden, deren Kola verschiedenen Rhythmengeschlechtern angehören. Solche Verse heissen bei den alten Metrikern, wie wir im Allgem. Theil § 156 u. 164 gesehen haben, versus compositi (μέτρα ἐπισύνθετα) und speciell versus asynarteti, wenn die Glieder auch insofern nicht zur vollen Einheit verbunden sind, dass sich an dem Ende des Vordergliedes die Freiheiten des Versschlusses zugelassen finden.

Die Gestalt dieser zusammengesetzten Verse ist eine sehr mannigfaltige; es finden sich kretische Glieder mit trochäischen, bacchiische mit jambischen, choriambische und jonische mit trochäischen und jambischen, choriambische mit daktylischen, logaödische mit trochäischen und päonischen Gliedern verbunden. Aber die älteste und weitaus verbreitetste Verbindung ist die Verbindung von Daktylen mit Trochäen. Die Verbindung der Elemente des Verses wiederholt sich sodann in der Composition der Strophen, so dass wir in diesem Abschnitt sowohl von den daktylisch-trochäischen Versen als auch von den daktylo-trochäischen Strophen zu handeln haben.

Leicht in einander über gehen choriambische und jonische Kola in trochäische und jambische, wesshalb die alten Grammatiker die Verbindung derartiger Kola nicht zu den zusammengesetzten Versen im strengen Sinne zählten, sondern unter dem speciellen Gesichtspunkt der ἐπιπλοκή betrachteten; s. Victorinus III 2.

Gleich leicht verbinden sich in den Versen des päonischen Rhythmus kretische Kola mit trochäischen und bacchiische mit jambischen, wofür wir bereits oben im Kapitel von den kretischen und bacchiischen Versen zahlreiche Beispiele kennen gelernt haben. Noch leichter schliessen sich trochäische Schlusskola an logaödische Vorderglieder an, da ja die Logaöden selbst theilweise aus trochäischen Füssen bestehen. Der Verbindung von daktylischen und trochäischen Versen steht auf der anderen Seite am nächsten die Vereinigung eines daktylischen oder choriambischen Langverses mit einem logaödischen Epodus. Auch davon werden wir in dem nächsten Paragraphen einige Beispiele kennen lernen.

647. Am nächsten verwandt sind die Daktylo-Trochäen mit den Logaöden. Diese Verwandtschaft gibt sich äusserlich darin kund, dass auch in den daktylo-trochäischen Versen und Perioden die daktylischen Füsse meist die Form des reinen Daktylus haben. Damit erhalten die Daktylen von selbst ein beschleunigtes Tempo und nähern sich dem Umfang der verbundenen Trochäen. Andererseits wurden auch die Trochäen in jenen zusammengesetzten Versen langsamer als gewöhnlich recitirt, was man daraus erkennt, dass an den Stellen, wo nach den Regeln des trochäischen Versbaues eine syll. anc. stehen konnte, eine lange Sylbe bevorzugt ist.

Neue Formen der Kola haben die Dichter daktylo-trochäischer Kola nicht erfunden, vielmehr sich an die in jeder der beiden Rhythmengattungen in früherer Zeit erfundenen Formen gehalten. Und da nun in dem daktylischen Rhythmus die Tripodie, in dem trochäischen die Dipodie und die Tetrapodie seit Alters die herrschenden Grössen der Kola waren, so wurden in

den Daktylo-Trochäen daktylische Tripodien mit trochäischen Tetrapodien ganz in der Regel verbunden. Damit schlich sich aber in die Skandirung der neuen Verse ein störender Zwiespalt ein, indem die daktylischen Tripodien nach Einzelfüssen, die tetrapodischen Trochäen nach Doppelfüssen gemessen zu werden pflegten.

648. Der Erfinder der daktylo-trochäischen Verse und der Vereinigung verschiedenartiger Verse zu einem Distichon war Archilochus, den der Metriker Marius Victorinus IV 1 mit Recht preisst als 'parentem artis musicae iuxta multiformem metrorum seriem diversamque progeniem'. Auf lateinischen Boden hat die Epodendichtung des parischen Jambographen Horatius verpflanzt, dem später Ausonius und Prudentius folgten. In Hellas selbst ging die epodische Dichtung auch auf das Tanzlied (ὑπόρχημα) über, indem die Dichter von Hyporchemen zwar nicht in regelmässigem Turnus daktylische und trochäische Verse aufeinanderfolgen liessen, aber doch beide Elemente in freierer Verbindung zum kunstvollen Bau von Strophen zusammenfügten. Aus dem Tanzlied kam alsdann die daktylo-trochäische Strophe auch in das Drama, in die Tragödie wie in die Komödie.

Die daktylo-trochäischen Verse.

649. Ich beginne mit der Analyse der hauptsächlichsten zusammengesetzten Versmasse:

Versus Archilochius.

⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ – ⏑ – ⏓

οὐκέθ᾽ ὅμωϲ θάλλειϲ ἁπαλὸν χρόα· κάρφεται γὰρ ἤδη (Archilochus).

Der Vers besteht aus einer daktylischen Tetrapodie und einem Ithyphallicus, oder einem akatalektischen daktylischen und einem brachykatalektischen trochäischen Dimeter. Seine Zusammensetzung aus 2 Gliedern ist durch die Cäsur nach dem 4ten Daktylus angedeutet. Archilochus soll nach Hephästion c. 15 den Vers asynartetisch gebaut haben, indem er am Schlusse des 1ten Kolon die Freiheiten des Versschlusses zuliess; aber das dafür beigebrachte Beispiel

καὶ βήϲϲαϲ ὀρέων δυϲπαιπάλουϲ, | οἷοϲ ἦν ἐπ᾽ ἥβηϲ

gibt keinen endgültigen Beweis, da möglicher Weise Archilochus, ähnlich wie Pindar Ol. II 78, δυϲπαιπάλοϲ statt δυϲπαιπάλουϲ gesprochen wissen wollte. Sicher hat jene Freiheit des asyn-

artetischen Baues keine Nachahmung bei den jüngeren classischen Dichtern gefunden, vielmehr haben diese einigemal sogar die Cäsur vernachlässigt, wie Bacchylides oder Simonides in der Anthol. XIII 28, 9 und der Dichter des Rhesus V. 550. Nur bei einem jüngeren Dichter, Pseudo-Theocrit epigr. 18, endigt das 1te Kolon auf eine syll. anc.:

Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ | κἠπέγραψε Κλείτας.

Neben der Cäsur nach dem 4ten Daktylus findet sich häufig noch eine Nebencäsur nach der Hebung des 3ten Fusses; ja diese Nebencäsur ist bei Horaz und Prudentius, vielleicht sogar schon bei Bacchylides, zur Hauptcäsur geworden, nach der sich der Vers in die 2 ungleichen Kola

⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _, ⏑⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ _

solvitur acris hiems | *grata vice veris et Favoni* (Hor. Od. I 4)

theilt. Am meisten steht diese Thatsache bei Prudentius fest, der in dem Gedicht Peristeph. 13 nur zweimal (V. 2. bei einem Eigennamen und V. 41) die Caesura penthemimeres, hingegen mehr als zwanzigmal den Einschnitt nach dem 4ten Daktylus vernachlässigte und ausserdem regelmässig im 1ten 2ten 4ten Fuss einen Daktylus, im 3ten einen Spondeus setzte. Bei Horaz spricht für die angenommene Theilung, dass er im 3ten Fuss den Spondeus bevorzugte, bei Bacchylides, dass er nie die Cäsur nach der 3ten Hebung, einmal aber die nach dem 4ten Daktylus vernachlässigte. Auch im Rhesus V. 530 haben die Kolometriker das 1te Kolon nach der Hebung des 3ten Fusses abgesetzt.

Was sodann den Ersatz des Daktylus durch einen Spondeus betrifft, so hat, wie eben bemerkt, Prudentius regelmässig, und Horaz häufig im 3ten Fuss einen Spondeus gesetzt, was mit der von ihnen befolgten Versgliederung zusammenhängt. Die Griechen kennen eine solche Bevorziehung des Spondeus im 3ten Fuss nicht, stimmen aber mit den Lateinern darin überein, dass sie den 4ten Fuss immer durch einen reinen Daktylus ausdrücken; als eine Abweichung von der Regel galt daher dem Hephästion der Vers des Cratinus

χαίρετε πάντες ὅσοι πολύβωτον ποντίαν Σέριφον

Aus den zwei ersten Füssen ist nur bei Prudentius der Spondeus ausgeschlossen, die anderen Dichter lassen ihn mehr oder minder

oft zu; am seltensten findet er sich bei den Dramatikern, mit sehr wirksamem Effect steht er bei Horaz in dem Verse

alterno terram quatiunt pede, dum graves Cyclopum
Volcanus ardens urit officinas.

650. Der Archilochische Vers hat, wenn oft κατὰ cτίχον wiederholt, etwas Einförmiges, Ermüdendes; bei den Griechen ist er desshalb auch nur äusserst selten mehrmals nach einander gesetzt worden; so zweimal in dem Epigramm der Theodoris (Anthol. XIII 8) und dreimal in dem Fragment n. 408 des attischen Komikers Cratinus. Einen argen Mangel an Geschmack zeigte der christliche Dichter Prudentius, indem er denselben in dem grossen Gedicht, Peristeph. 13, 106 Mal κατὰ cτίχον wiederholte.

Archilochus verband unsern Vers mit einem epodischen Jambus zu einem Distichon

⏒́ ⏖ – ⏖ – ⏖ – ⏖ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ –
⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⌞ –

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην ἐλυcθείς
πολλὴν κατ᾽ ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν

wobei in hübscher Symmetrie beide Verse mit dem gleichen κῶλον ἰθυφαλλικόν schliessen. Dem parischen Dichter ist Horaz Od. I 4 gefolgt, nur dass er, seinem Princip getreu, je zwei Distichen zu einer Strophe vereinigte:

Solvitur acris hiems grata vice Veris et Favoni,
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis.

Ein ähnliches Distichon schuf unter Zugrundelegung unseres archilochischen Verses der Dichter des Epigramms in der Anthologie XIII 28, als dessen Verfasser Bacchylides oder Simonides genannt wird:

–́ ⏖ – ⏖ –, ⏖ –́ ⏖ – ⏑ – ⏑ ⌞ –
⏑ –́ ⏑ – ⏓, –́ ⏖ – ⏖ – ⏓ ⌞ –

Πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖcιν Ὧραι
ἀνωλόλυξαν κιccοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις
αἱ Διονυcιάδες, μίτραιcι δὲ καὶ ῥόδων ἀώτοις
cοφῶν ἀοιδῶν ἐcκίαcαν λιπαρὰν ἔθειραν.

Mit einem Pentameter ist unser Vers zu einem Distichon verbunden in einer Grabinschrift von Ithaka CIG. 1925.

Dass in dem Archilochischen Vers sowie in den ihm verwandten Versen (Soph. Oed. Col. 1004, Arist. Av. 750) von vornherein der Rhythmus der beiden Glieder trotz der Verschiedenheit in der äusseren Form der Füsse sich gegenseitig ausglich, wenigstens annäherte, dürfen wir als selbstverständlich bezeichnen. Bezüglich des Zeitumfangs stiess eine solche Ausgleichung auf keine Schwierigkeit; es brauchten nur die Trochäen mit langsamerem, die Daktylen mit beschleunigterem Tempo vorgetragen zu werden. Aber Schwierigkeit bereitete der Unterschied in der Grösse der Takte, da seit Alters im daktylischen Versmass die monopodische, im trochäischen die dipodische Skandirung die Regel bildete. Fand auch in diesem Punkte ein Ausgleich statt, so mussten entweder auch die Trochäen monopodisch, oder auch die Daktylen dipodisch gemessen werden. Das letztere fand zweifelsohne in den Versen des Cratinus und Aristophanes statt

_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ _ ⏓ || _ ∪ _ ∪ | ⊔ _ ∧ ||
∪ ∪ | _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ _ ∪̄ | _ ∪ _ ∪ | ⊔ _ ∧ ||

das erstere hat in den Versen mit der Caesura penthemimeres die grössere Wahrscheinlichkeit:

_ ∪ ∪ | _ ∪ ∪ | _, _ || _ ∪ ∪ | _ ∪ | _ ∪ | ⊔ | _ ∧ ||

651. Jambelegus hiess die Verbindung einer jambischen Penthemimeres mit einer daktylischen (s. Heph. c. 15, schol. Arist. Pac. 775)

∪̄ ∠ ∪ _ ∪̄ ∠ ∪∪ _ ∪∪ _
κείνων λυθέντων σαῖς ὑπὸ χερσὶν ἄναξ.

Die griechischen Dichter haben die Cäsur nach dem jambischen Kolon ohne Bedenken vernachlässigt, wie in dem von Hephästion angeführten Vers

πρῶτον μὲν εὔβουλον Θέμιν οὐρανίαν.

Vergl. Soph. Trach. 821. 831, Aias 180, Arist. Av. 452. Hingegen hat Euripides im Ion 769 f. die Cäsur noch durch Personenwechsel unterstützt:

ΠΑ. μή πω στενάξῃς. ΚΡ. ἀλλὰ πάρεισι γόοι.
ΠΑ. πρὶν ἂν μάθωμεν. ΚΡ. ἀγγελίαν τίνα μοι;

Der Vers kommt bei den griechischen Dichtern nur vereinzelt in daktylo-epitritischer Umgebung vor; zweimal hat ihn Euripides an der angeführten Stelle des Ion, dreimal Sophocles im Aias 178 ff. hintereinander wiederholt.

Der daktylischen Penthemimeres geht ein jambischer Dimeter voraus in dem asynartetischen Vers:

∪̄ ∠ ∪ _ ∪̄ _ ∪ ⏓ ∧ ∠ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _

den Horaz mit einem vorausgehenden daktylischen Hexameter in der 13ten Epode zu einem Distichon verbunden hat:

Horrida tempestas caelum contraxit et imbres
nivesque deducunt Iovem, nunc mare nunc siliiae.

652. Der Elegiambus besteht umgekehrt aus einer vorausgehenden daktylischen und einer nachfolgenden jambischen Penthemimeres; der Vers heisst ἐγκωμιολογικός bei Hephästion c. 15, wahrscheinlich desshalb, weil solche Verse oft in den Preisliedern (ἐγκώμια) vorkamen. Das hübsch gebaute Metrum, in welchem der rasche Rhythmus in einen langsameren verläuft, gebrauchte bereits Alcäus in einem Gedichte, dessen Anfang uns Hephästion erhalten hat:

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑̄
ἦ ῥ' ἔτι, Διννομένη, τῷ Τυρρακήῳ
τἄρμενα λάμπρα κέατ' ἐν Μυρσιλήῳ.

Auch Anacreon hat den Vers nach dem Zeugniss desselben Hephästion häufig gebraucht. Die Cäsur ist vernachlässigt von Aristophanes im Frieden v. 805

πικροτάτην ὄπα γηρύσαντος ἤκουσ',

ebenso von Anacreon fr. 71 und von Sophocles Oed. R. 1088.

Durch Fortsetzung des schliessenden jambischen Rhythmus entstanden die verwandten Verse:

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓
Μοῦσα θεά, μέτ' ἐμοῦ σύμπαιζε τὴν ἑορτήν (Arist. Pac. 818)
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄
τὰν Διὸς ἁρμονίαν ἀνδρῶν παρεξίασι βουλαί (Aesch. Prom. 551)
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ –
καὶ θαλίας μακάρων· σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει (Arist. Pac. 780).

Der letzte Vers wurde von Horaz asynartetisch behandelt und wahrscheinlich nach dem Vorgange des Archilochus (s. fr. 85) mit einem jambischen Trimeter zu einem Distichon verbunden:

⏑̄ –́ ⏑ – ⏑̄, –́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓, ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ –
Petti nihil me sicut antea iuvat
scribere versiculos amore percussum gravi.

Simonides in der Anthologie XIII 11 gebraucht denselben Vers mit und ohne Anakrusis in einer dreitheiligen Strophe

⏑̄ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
⏑̄ –́ ⏑ – ⏑̄ – ⏑ – ⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓
Τίς εἰκόνα τάνδ' ἀνέθηκεν; Δωριεὺς ὁ Θούριος.

οὐ Ῥόδιος γένος ἦν; ναὶ πρὶν φυγεῖν γε πατρίδα,
δεινᾷ τε χειρὶ πολλὰ ῥέξας ἔργα καὶ βίαια.

653. Der Archilochische Vers mit Anakrusis:

⏓ –́ ⏖ – ⏖ – ⏓, –́ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γέλοιον
ἐρέω, πολὺ φίλταθ᾽ ἑταίρων, τέρψεαι δ᾽ ἀκούων.

Hephästion c. 15 belehrt uns, dass Archilochus sich in diesem Verse sowohl die Zusammenziehung der Kürzen des daktylischen, wie die Auflösung der Längen der trochäischen Kolon erlaubte, wie in

ἀστῶν δ᾽ οἱ μὲν κατόπισθεν ἦσαν, οἱ δὲ πολλοί.
φιλέειν στυγνόν περ ἐόντα, μηδὲ διαλέγεσθαι.

Die dramatischen Dichter hingegen haben wohl die Cäsur vernachlässigt (s. Cratinus fr. 51, Arist. Vesp. 1530), aber die Daktylen immer rein gehalten. Der lateinische Versificator Terentianus Maurus schloss die Kürze aus der Anakrusis aus, gestattete dafür aber die Auflösung der anakrusischen Länge in zwei Kürzen, wie v. 1842 und 1844

mea tibia dicere versus destitit latinos.
Priamique evertere gentem fata iam parabant.

Daktylo-trochäische Verse mit Auftakt kommen verhältnissmässig selten vor, doch findet sich die Anakrusis ausser in den angeführten Versen noch in

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ – ⏑̄

κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας (Arist. Pac. 777)

– –́ ⏖ – ⏖ – ⏖ . ⏖ – ⏖ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓

τρύζει δ᾽ ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον, ὡς ἀπολεῖται, κἂν ἴσαι γένωνται (Arist. Ran. 685)

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏒ –́ ⏑ –

μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί (Soph. Trach. 497).

Bei Plotius p. 545 heisst unser Archilochischer Vers metrum prosodiacum hyporchematicum, weil das 1te Kolon den Namen ῥυθμὸς προσοδιακός führte, und weil der ithyphallische Schluss gut zum Charakter des Hyporchems passte. Der andere Name des 1ten Kolon, ῥυθμὸς ἐνόπλιος (s. § 253), scheint die Wahl unseres Metrums in einer Sepulcralinschrift von Cyzicus bei Kaibel epigr. gr. 874[a] veranlasst zu haben

ὑμῖν τάδε καίρια τέχνης χαλκὸν εἰς καμούσης
ἱδρύσατο τῆς Θεοπείθους εἰκόνος τύπωμα
Ἐνυαλίου κατ᾽ ἔνοπλον σχῆμα Μητρόδωρος.

654. Daktylisch-jambische Distichen. In den bis jetzt

besprochenen Versen ist das daktylische Kolon mit dem jambischen zu einem Vers vereinigt. Daran reihen sich die Epoden, in denen ein daktylisches oder jambisches Kolon mit einem längeren Vers zu einem Distichon verbunden ist. Von dieser Composition, deren Vater Archilochus ist, lassen sich folgende Formen bei dem parischen Dichter nachweisen:

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏒
–́ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ ⏓

ἐρέω τιν᾽ ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη·
ἀχνυμένη cκυτάλη

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

τῇ μὲν ὕδωρ ἐφόρει
δολοφρονέουcα χειρὶ, τῃτέρῃ δὲ πῦρ.

–́ ⏔ – ⏔ – ⏔ –́ ⏔ – ⏑⏑ – ⏓
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –

ἄψυχος, χαλεπῇcι θεῶν ὀδύνῃcιν ἕκητι
πεπαρμένος δι᾽ ὀcτέων.

Vergleiche Horaz Epod. 15.

Ausserdem sind von jüngeren Dichtern zu einem Distichon verbunden

–́ ⏔ – ⏔ –, ⏔ –́ ⏔ – ⏑⏑ – ⏓
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓

Altera iam teritur bellis civilibus aetas,
suis et ipsa Roma viribus ruit (Hor. Epod. 16).

–́ ⏑⏑ – ⏔ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑ └– ⏓
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓

Φῶκος ἐπὶ ξείνης μὲν ἀπέφθιτο· κῦμα γὰρ μέλαινα
ναῦς οὐχ ὑπεξήνεικεν οὐδ᾽ ἐδέξατο (Phalaecus in Anth. XIII 27).

⏒ –́ ⏑ – ⏑ └–́ –, ⏒ –́ ⏑ – ⏑ └–́ ⏓
–́ ⏑⏑ – ⏔ – ⏑⏑ – ⏑⏑, –́ ⏑ – ⏑ └– ⏓

Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ, τῇ τοῦτον οὐκ Πελαcγῶν
᾽Ακρίcιοc τὸν νηὸν ἐδείματο, ταῦθ᾽ ὁ Ναυκρατίτηc (Callimachus).

–́ ⏔ – ⏔ –, ⏔ –́ ⏔ – ⏑⏑ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑ └– –

Ὦ γύναι, ἃ Θέτιδοc δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάccειc
δαρὸν οὐδὲ λείπειc (Eur. Andr. 117).

–́ ⏔ – ⏔ – ⏔ –́ ⏔ – ⏑⏑ – ⏓
–́ ⏓ – ⏑⏑ – ⏑ – –

Ἄνθηκεν τόδ᾽ ἄγαλμα Κορίνθιοc ὅcπερ ἐνίκα
ἐν Δελφοῖc ποτε Νικολάδαc (Simonides in Anth. XIII 19).

–́ ⏖ – ⏔ – ⏔ –́ ⏔ – ⏖ – ⏓
–́ ⏓ – ⏖ – ⏑ – ⏑ – –

Χάλκεα ἔργα, λέγοιςθε θοῆς ἐπινίκια πώλου,
ἥτις κεντρομανῆ λαβοῦςα παῖδα (Parmenon in Anth. XIII 18)

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
–́ ⏖ – ⏖ – ⏑ – –

Τόξον μὲν, ᾦ Γίγαντος ὤλεςας cθένος,
ἴςχε βίης, ἑκάεργ' ἀνάςςων (Phaidimos in Anth. XIII 22)

⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
–́ ⏒ – ⏖ – ⏑ – ⏑ – –

Θῦςαι τὸν ἀνδριάντα τοῦτον, ὦ ξένε,
cπουδᾷ καὶ λέγ' ἐπὴν ἐς οἶκον ἔνθῃς (Theocrit epigr. 16)

–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⏓
– – ⏖ –́ ⏓

Ἅ τε φωνὰ Δώριος χὡνὴρ ὁ τὰν κωμῳδίαν
εὑρὼν Ἐπίχαρμος (Theocrit epigr. 17)

Mussten wir es schon dahingestellt sein lassen, ob in dem Archilochischen Vers ein Ausgleich des daktylischen und trochäischen Elementes in Bezug auf die monopodische und dipodische Skandirung beabsichtigt worden sei, so wird dieses noch weit zweifelhafter in den anderen zusammengesetzten Versen und Distichen. Denn während in denselben die jambischen Reihen dipodisch skandirt werden müssen, da sie nur an den ungeraden Stellen eine syll. anc. haben, entziehen sich die damit verbundenen katalektischen daktylischen Tripodien der dipodischen Messung.

Die epodisch gebauten Strophen.

655. Die epodische Verbindung von Daktylen und Jamben blieb im wesentlichen auf die Poesie des Archilochus beschränkt; in die strophische Composition der melischen und chorischen Lyrik hat sie fast gar keinen Eingang gefunden; von den Oden Pindars ist die 5. olympische allein in daktylo-trochäischem Rhythmus geschrieben und selbst diese rührt schwerlich von dem thebanischen Sänger her. Hingegen finden sich in den Chorgesängen der Dramatiker einige Mal daktylische Reihen mit jambischen Epoden verbunden; so in den ersten Strophenpaaren der Parodos des Oedipus Tyrannos, ferner in Aesch. Pers. 852—906, Prom. 425—36, Eur. Hippol. 1102—41, Androm. 117—46, 274—308, Med. 990—1001, Hec. 905—52, fr. 305 u. 370, Arist. Pac. 775—818, Av. 737—52. An diesen und ähnlichen Stellen berühren sich die Daktylo-Trochäen durch den schweren Bau der trochäischen Metra und den feierlichen Ton der Sprache mit den

Daktylo-Epitriten und unterscheiden sich von ihnen nur durch den häufigeren Gebrauch der daktylischen Tetrapodie.

Auch für die fröhlichen Weisen des Tanzes wurden mit Vorliebe von den Dramatikern Daktylo-Trochäen gewählt, ja aus den Tanzliedern scheinen überhaupt erst die Daktylo-Trochäen in den Chorgesang der Bühne gekommen zu sein. So ist das herrliche Tanzlied an die Terpsichore im Frieden des Aristophanes V. 775—818 in Daktylo-Trochäen gedichtet und ebenso das Hyporchem in Arist. Ran. 675—85 u. Vesp. 1518—27. Mehr daktylo-epitritischen Charakter trägt das Tanzlied in Eur. El. 859—65 = 873—79 und Arist. Lys. 1296—1315, während umgekehrt leicht beschwingte Choreen und kyklische Daktylen den heiteren Reigentanz des attischen Chors in Arist. Lys. 1274—94 charakterisiren.

Die epodische Composition der Strophe war wesentlich auf die Verbindung von daktylischen und trochäisch-jambischen Reihen beschränkt. Doch haben die griechischen Dichter auch logaödische und jambische Epoden auf logaödische und choriambische Vorderglieder folgen lassen. Ein Beispiel dieser Composition aus Aeschylus haben wir oben S. 484 kennen gelernt.

656. Zur Analyse wähle ich zunächst das Tanzlied in Aristophanes Frieden 775—96 = 797—818:

Μοῦca cὺ μὲν πολέμουc ἀπωcαμένη μετ᾽ ἐμοῦ | τοῦ φίλου χόρευcον,
κλείουcα θεῶν τε γάμουc ἀνδρῶν τε δαῖταc
καὶ θαλίαc μακάρων· coὶ γὰρ τάδ᾽ ἐξ ἀρχῆc μέλει.
ἢν δέ cε Καρκίνοc ἐλθὼν
ἀντιβολῇ μετὰ τῶν παίδων χορεῦcαι,
μήθ᾽ ὑπάκουε μήτ᾽ ἔλθῃc ξυνέριθοc αὐτοῖc, ἀλλὰ νόμιζε πάνταc
ὄρτυγαc οἰκογενεῖc γυλιαυχέναc ὀρχηcτάc
ναvοφυεῖc, cφυράδων ἀποκνίcματα, μηχανοδίφαc.
καὶ γὰρ ἔφαcχ᾽ ὁ πατήρ, ὃ παρ᾽ ἐλπίδαc
εἶχε·τὸ δρᾶμα γαλῆν τῆc ἑcπέραc ἀπάγξαι.

a. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏓ –́ ⏑⏑ –⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ ⏓
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – –́ ⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⊔
b. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – –
⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
c. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –

Bedenken erregen in der Analyse dieser Strophe zumeist die daktylischen und logaödischen Tripodien. Denn da nicht blos die trochäischen Elemente der Strophe durchweg dipodisch gebaut sind, sondern auch die daktylischen Tetrapodien sich passend in 2 Dipodien zerlegen lassen, so könnte man versucht werden, auch die Tripodien durch die rhythmischen Mittel des Dehnens (τονή) und Pausirens zu dem Werthe von 2 Doppeltakten zu erheben. Das liesse sich auch unschwer bei den akatalektischen Formen durchführen

–́⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗́ ⏗ –́⏑ ⏑ – ⏑ ⏗́ ⏗

stiesse aber auf schwer übersteigbare Hindernisse bei den katalektischen Tripodien. Wir haben daher in unserem Tanzliede (vgl. Arist. Lys. 1301, Ran. 676. 679 f., Vesp. 1518 ff.) der daktylischen Tripodie ihren natürlichen Werth von 3 Takten gelassen, indem wir uns an die Bedeutung des Dreischrittes im italischen Tanze (tripudium) erinnerten. Hingegen schien uns in den trochäischen und logaödischen Tripodien die Form des letzten Fusses zu deutlich auf Dehnung der vorletzten Sylbe hinzuweisen. Doch verkennen wir selber nicht das Bedenkliche, das in der verschiedenen Messung der 3 Arten von Tripodien liegt.

Aesch. Pers. 864—70 (= 871—78):

ὅϲϲαϲ εἷλε πόλειϲ πόρον οὐ διαβὰϲ Ἅλυοϲ ποταμοῖο,
οὐδ᾽ ἀφ᾽ ἑϲτίαϲ ϲυθείϲ,
οἷαι Ϲτρυμονίου πελάγουϲ Ἀχελωΐδεϲ εἰϲὶ πάροικοι
Θρῃκίων ἐπαύλων.

– – –́ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏗
– – –́ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ – ⏕ –́ ⏕ – ⏓
–́ ⏑ – ⏑ ⏗́ –

Die beiden daktylischen Verse unserer Strophe, wie die meisten daktylischen Metra unseres aus 3 Strophenpaaren und einer Epode bestehenden Chorliedes, haben das Eigenthümliche, dass sie mit einem Spondeus anheben. Diesen einleitenden Spondeus fassen wir als Basis, nach der erst der rhythmische Gang seinen Anfang nimmt; denn nur so lässt sich die dipodische Skandirung, welche die grosse Länge der daktylischen Reihen verlangt, unbeanstandet durchführen. Statt des Spondeus steht in Vers 891, wenn wir mit Hermann den falschen Daktylus καὶ Ῥόδον in Ῥόδον τ᾽ bessern, ein Jambus; dieses hindert uns dem Spondeus durch Dehnung der beiden Längen den Umfang eines Doppelfusses zu geben.

Ganz ähnlich sind die daktylischen Verse in Pindar Ol. 5 gebaut; doch lässt sich dort nur in der Epodos, nicht auch in den Strophen, die dipodische Skandirung durchführen:

ἵπποιϲ ἡμιόνοιϲ τε μοναμπυκίᾳ τε·
τὶν δὲ κῦδοϲ ἁβρόν
νικάϲαιϲ ἀνέθηκε καὶ ὃν πατέρ᾽ Ἄ-
κρων᾽ ἐκάρυξε καὶ τὰν νέοικον ἕδραν.

⊔́ ⊔ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏒
⊔́ ⊔ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⊔ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⏒

Soph. Oed. R. 151—58 (= 159—66):

Ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου
Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας
Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων,
ἰήιε Δάλιε Παιάν,
ἀμφί σοι ἁζόμενος, τί μοι ἢ νέον | ἢ περιτελλομέναις
ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος·
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.

– ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ –
– –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ ∧̄ ∧̄
– ⏑̄⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ –
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⊔́ ⊔ ∧̄ ∧̄
– ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑ ⏒ ∧̄
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –

Die wundervolle Schönheit des rhythmischen Baues dieser Strophe, die Steigerung des Affektes von dem Wellengekräusel der ersten Distichen zu dem heftigen Sturm der letzten Periode fühlt jeder leicht heraus; aber schwer ist es über die rhythmische Analyse im einzelnen ins Reine zu kommen. Hätten wir es mit einem Stasimon zu thun und dürften wir für Sophocles die Freiheiten des Archilochus in der lockeren Aneinanderfügung der Theile eines Distichons voraussetzen, so würden wir unserer Strophe leichthin folgendes Schema zu Grunde legen:

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑̄ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑̄ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –

Nun gehört aber der Anfang unserer Parodos zu den Marschliedern, indem während des ersten Strophenpaares der Chor der thebanischen Volksältesten in die Orchestra einzieht. Wir müssen also durchweg dipodische, dem Aufsetzen des rechten und linken Fusses entsprechende Skandirung annehmen und dürfen die Hexameter nicht in 2 tripodische Glieder zerlegen. Sodann bedürfen wir ausgiebigere Pausen in mässigen Zwischenräumen, damit dem Chor, dem die doppelte Aufgabe zu marschiren und zu recitiren zufiel, nicht der Athem ausging. Der doppelten Anforderung wird in den 2 ersten Perioden Genüge geleistet, wenn wir nach einer oben S. 235 von uns aufgestellten Vermuthung die Choreuten den linken Fuss, mit dem der Marschirende in anapästischen Marschliedern anzutreten pflegte, erst bei der 2. Länge niedersetzen lassen. Aber bei der 3. Periode bedarf es noch anderer Mittel, wenn wir nicht dem attischen Chor eine die

Kraft unserer Lungen weit übersteigende Aufgabe zumuthen wollen. Denn 16 Takte oder 64 Zeiten ohne Pause hintereinander zu sprechen und mit lauter Stimme in einem weiten Raume zu sprechen, wird kaum jemand im Stande sein. Nach Erwägung all dieser Umstände glaubten wir unsere Strophe nach dem oben notirten Schema messen zu müssen.

Man könnte auch noch daran denken durch die beiden Längen ναις ὤρ mit Beiziehung einer mittleren Pause 12 Zeiten ausfüllen zu lassen; aber damit würde man den Charakter der steigenden Sorge und Unruhe verwischen. Auch würden dann entgegen den natürlichen Gesetzen des Rhythmus die beiden Längen des σπονδεῖος μείζων unter den schwächeren, die dieselbe trennende leere Zeit unter den stärkeren Ictus fallen. Wohl aber wird man, wenn man unsere Messung billigt, den letzten Theil der Strophe lieber nach der von uns durchgeführten Verstheilung schreiben, als mit den Herausgebern eine Tetrapodie und 2 Hexapodien annehmen.

ἀμφί σοι ἁζόμενος, τί μοι ἢ νέον
ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος·
εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.

Die Ueberlieferung des cod. Laurentianus kann für keine dieser Versabtheilungen angerufen werden, da dieselbe in der Strophe den neuen Vers mit ὥραις, in der Antistrophe aber erst mit dem 5ten Fuss ὀρνυμένας beginnt.

Mesomedes, Hymnus auf die Muse:

Ἄειδε, Μοῦσα μοι φίλη, | μολπῆς δ᾽ ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ᾽ ἄλσεων | ἐμὰς φρένας δονείτω.
Καλλιόπεια σοφά, | Μουσᾶν προκαθαγέτι τερπνῶν,
καὶ σοφὲ μυστοδότα | Λατοῦς γόνε, Δήλιε Παιάν,
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

a. ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –
⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏓ –́ ⏑ – ⏑ ⊔ –
b. –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –, – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Dem Hymnus ist in den Handschriften beigeschrieben ῥυθμὸς δωδεκάσημος. Es ist daher nicht zu bezweifeln, dass die einzelnen Glieder den Umfang von 12 Zeiten hatten. Bei den zwei ersten Versen ward das erreicht durch Dehnung der vorletzten Länge, welche in der Melodie dadurch angezeigt ist, dass über der Sylbe νει 2 Noten stehen. Bei den daktylischen Versen kann man zweifeln, ob jene 12 Zeiten durch einfache Messung der 3 daktylischen Füsse ($3 \times 4 = 12$), oder durch kyklische Messung der 2 ersten Daktylen und Dehnung der 2 Längen des Spondeus erreicht wurde ♪. ♫ ♪. ♫ ♩ ♩ Jedenfalls bezieht sich auf diese Bedeutung des daktylischen Hexameters als zweier 12zeitiger Rhythmen die Stelle des lateinischen Grammatikers Marius Victorinus II 2, 36, wonach es feineren Kennern bekannt war, dass der Hexameter auch statt in 6 einfache Füsse in 2 δυωδεκάσημοι περίοδοι τετράποδες zerlegt werden kann.

In ähnlicher Weise finden sich nicht selten unter trochäischen oder

logaödischen Dimetern daktylische Tripodien, akatalektische wie katalektische eingemischt, z. B. in Aesch. Prom. 164, Suppl. 41, Pers. 131, Agam. 1022—4, Eur. Andr. 137. 464, Troad. 1081. 1094—8, Hec. 453, Iph. Aul. 1485. 1489, Bacch. 1162, Suppl. 835, Phaeth. fr. 775 v. 47.

Die Epitriten.

657. Die epodische Verbindung von Daktylen und Trochäen fand, wie wir sahen, in die eigentliche Lyrik keinen Eingang. Dagegen erfanden die dorischen Dichter der chorischen Poesie eine neue Art der Vereinigung jener zwei Rhythmengeschlechter in der daktylo-epitrischen Strophenbildung. Wir werden also im Anschluss an die Daktylo-Trochäen von den Epitriten und Daktylo-Epitriten zu handeln haben.

658. Trochäische Rhythmen wurden bei den Griechen mit einem dreifachen Tempo (ἀγωγή) vorgetragen, mit beschleunigtem, gemässigtem und langsamem Tempo. Auch wir kennen in unserer Musik die Unterschiede des Tempos, aber bei den Griechen, wo der Rhythmus und die Lexis in der innigsten Wechselbeziehung stunden, prägten sich jene Unterschiede auch in der Gestaltung des Textes aus. In dem accelerando hatte die Dipodie die Form _ ◡ _ ◡, in dem gewöhnlichen moderato die Form _ ◡ _ ◡̄, im ritardando endlich die Form _ ◡ _ _. Die mittlere Form, die sich besonders in dem Tetrameter und in den Systemen der Komödie ausprägte, nennen wir speciell die trochäische, die erstere die choreische, die letztere die epitritische. Die alten Theoretiker trennten die letztere Form der Dipodie von ihren Schwestern ab, und bezeichneten sie durch den Namen ἐπίτριτος als eine verschiedene Gattung des Rhythmus. Jener Name will nämlich besagen, dass sich in dieser Dipodie, worin der erste Fuss die Stellung der Hebung, der zweite die der Senkung vertritt, Hebung zur Senkung wie 3 : 4 verhalte. Die gesonderte Stellung der Epitriten wird sich zwar kaum bestreiten lassen, aber mit dem Namen ἐπίτριτος haben die Alten nur den Werth, den die Sylben des Fusses in der gewöhnlichen Rede hatten, zum Ausdruck gebracht. In dem rhythmischen Gesang hatten jene Sylben unzweifelhaft einen anderen Werth. Da nämlich die Epitriten stets in Verbindung mit Daktylen vorkommen und nur in solchen Gesängen sich finden, deren gesetzter würdevoller Charakter sich mit häufigem Taktwechsel wenig verträgt, so wird

jede Hälfte des Epitrit an Zeitumfang einem Daktylus gleich gekommen sein, der ganze Epitrit also den rhythmischen Werth eines $^4/_4$ Taktes

⏗ ⏑ – – oder 

gehabt haben. Vergleiche oben § 89.

Der Epitrit hatte nach dem Grammatiker Diomedes p. 480 (vergl. Ausonius Ep. IV 92) auch den Namen *hippius pes*, offenbar weil er der Grundrhythmus eines berühmten νόμος ἵππειος, eines zum Preise eines Pferdes oder des pferdetummelnden Tyndariden Kastor (s. Pind. P. II 69, Isth. I 16 nebst den Scholien u. Arist. Lys. 1301) gedichteten Melos war. Auffällig ist es nur, dass die erste olympische Ode, in der Pindar selbst sagt ‘ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι κεῖνον ἱππείῳ νόμῳ Αἰοληΐδι μολπᾷ χρή’ nicht in Epitriten componirt ist. Hingegen ist vielleicht nach dem Vorbild jenes Reiterliedes der epitritische Rhythmus der herrschende in dem schönen Lied in den Rittern des Aristophanes v. 1263 ff.

τί κάλλιον ἀρχομένοισι καὶ καταπαυομένοισι
ἢ θοᾶν ἵππων ἐλατῆρας ἀείδειν;

In Folge unrichtiger Zergliederung fanden die alten Grammatiker auch trochäische Dipodien von der Form – – – ⏑ und nannten dieselben δευτέρους τροχαίους; siehe schol. metr. Aristoph. Pac. 426 und Hense, Heliodoreische Untersuchungen S. 110.

659. Die Epitriten waren ein lyrisches Mass; sie wurden nie κατὰ στίχον wiederholt, sondern nur als vereinzelte Verse oder als Glieder zusammengesetzter Perioden in daktylo-epitritischen Strophen gebraucht. Nach den alten Theoretikern (s. § 104) betrug der grösste Umfang eines zusammengesetzten Fusses im epitritischen Rhythmus zwei Dipodien

⁝ – ⏑ – – ⁝ – ⏑ – –

In der Regel scheint aber das Metron, d. i. die Dipodie, die einzige Unterabtheilung epitritischer Reihen gewesen zu sein. Denn selbst da, wo vier sechs oder mehr Metra hintereinander vorkommen, ermangeln wir der äusseren Anzeichen der Cäsur und der Interpunction, um mit Zuversicht die ganze Reihe in κῶλα δίμετρα zu theilen. Damit hängt eine andere charakteristische Eigenschaft der epitritischen Verse zusammen, nämlich die, dass in der Regel nach der dritten Länge des vorausgehenden oder nach der ersten des folgenden Epitrit ein Wort schliesst, und dass auch dann, wenn über den Versschluss hinaus der Rhythmus sich fortsetzt, der erste Vers in der Regel mitten im Takte schliesst, wie in Pind. Ol. 7, 2

ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ

δωρήσεται
νεανίᾳ γαμβρῷ προπίνων.

660. Dem schweren würdevollen Charakter der Epitriten entsprechend wird nur selten die Länge aufgelöst. Die Auflösung findet sich im Versanfang bei Pindar Isth. 4, 2 in einem mit leichterem Tempo vorgetragenen Liede

◡́◡ ◡ – ⏓ –́ ◡ – ⏓ –́ ◡◡ –

σέο γ' ἕκατι καὶ μεγασθενῆ νόμισαν.

ebenso in Pind. Isth. 4 ep. 6, N. 10 ep. 6, P. 1 ep. 7 und 8, P. 4, 8, Ol. 7 ep. 5. Seltener ist die Auflösung am Schlusse des Verses, wie in P. 1 ep. 3

–́ ◡ – – –́ ◡ – – –́ ◡ ⊔ ◡́◡ ◡ –

ὅστ' ἐν αἰνᾷ Ταρτάρῳ κεῖται θεῶν πολέμιος

und im zweiten Fuss des Metrums, wie in Isth. 2 ep. 6

–́ ◡ ◡◡ – –́ ◡ – ⏓

ξεῖνον ἐμὸν ἠθαῖον ἔλθῃς,

ferner in N. 5, 6. 10. 12, fr. 99, 7.

Auch durch häufige Zulassung der syll. anceps am Schlusse einer Dipodie oder im Auftakt würde der gravitätische Schritt der Epitriten alterirt worden sein; daher findet sich auch diese nur selten, und bezeichnender Weise gerade am liebsten in solchen Oden, in denen auch durch die Auflösungen der Uebergang des ritardando zum moderato angedeutet ist, wie z. B. öfters in dem 4. isthmischen und 13. pythischen Siegesgesang.

661. Das gewöhnlichste Metrum im epitritischen Rhythmus ist der Trimeter, von Stesichorus, dem Begründer der daktylo-epitritischen Composition, Στησιχόρειον genannt:

–́ ◡ – – –́ ◡ – – –́ ◡ – –

ἑσπέρας ὀφθαλμὸν ἀντέφλεξε Μήνα (Pind. Ol. 3, 5).

Aber auch fünf Metra sind von Pindar zu einem Verse verbunden worden in Nem. 2 ep. 7

–́ ◡ – –́ ◡ – –, –́ ◡ – – –́ ◡ – ⏓ –́ ◡ –

σὺν θεῷ γάρ τοι φυτευθεὶς ὄλβος ἀνθρώποισι παρμονώτερος.

Doch lässt sich dieser Pentameter auch in einen Dimeter und Trimeter zertheilen, da nach dem 4. Fuss regelmässig ein Wort schliesst, wie ähnlich im Oed. Col. v. 1080 = 1091. Eine noch grössere Periode findet sich in den Trachinierinnen v. 100 = 109, wo 6 Epitriten, denen ein Auftakt vorgeschlagen ist, eng zu einem Ganzen zusammengefasst sind. Die grösste, einem fünf-

gliedrigen System vergleichbare epitritische Periode steht in Eur. Hippol. 758

> Κρηςίας ἐκ γᾶς δύςορνις ἔπτατο κλεινὰς Ἀθάνας,
> Μουνύχου δ' ἀκταῖςιν ἐκδήςαντο πλεκτὰς πειςμάτων ἀρ-
> χὰς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβαςαν·

Die vorbezeichnete Periode schliesst mit einem Ithyphallikus oder einem brachykatalektischen Dimeter, der dem epitritischen Versmass von Hause aus fremd ist und sich erst bei den Dramatikern aus den trochäischen Versen in die epitritischen eingeschlichen hat; vgl. Aesch. Prom. 535, Soph. Oed. R. 1090.

Der daktylo-epitritische Strophenbau.

662. Die epitritischen Verse und Kola bilden ein Hauptelement der daktylo-epitritischen Strophe, in der theils daktylische und epitritische Verse mit einander wechseln, theils daktylische und epitritische Kola zu zusammengesetzten Versen verbunden sind. Diese neue von Stesichorus erfundene Strophenbildung ist von der Epodenpoesie des Archilochus ausgegangen, entfernte sich aber von derselben dadurch, dass in ihr das jambische Element mit seiner unruhigen Bewegung dem epitritischen wich und von den daktylischen Rhythmen die gravitätische Tripodie – ◡◡ – ◡◡ – – des alten Waffentanzes (ῥυθμὸς ἐνόπλιος) die fast ausschliessliche Herrschaft erhielt. Die dadurch erzeugte Gravität und Erhabenheit ward noch gehoben durch die grossartige Anlage der einzelnen Verse und Perioden. Verse aus einem einzigen Kolon (περίοδοι μονόκωλοι) gehören in den daktylo-epitritischen Strophen zu den seltensten Ausnahmen; auch nur selten sind in ihnen nach der einförmigen tändelnden Weise der glykoneischen und trochäischen Systeme mehrere gleiche Kola zur Einheit verbunden. Meistens haben die Dichter drei bis fünf Glieder von verschiedener Form zu kunstvoll verschlungenen Perioden zusammengefasst und wiederum verschieden gebaute Verse und Perioden zu vielgestalteten Strophen verbunden.

663. Ausgebildet wurde die daktylo-epitritische Strophe mit ihrem gemessenen Rhythmus und ihrem grossartigen Versbau von den Vertretern der chorischen Lyrik. Schon bei Stesichorus, dem Vater des dreitheiligen Chorgesangs, treffen wir die Anfänge derselben, wenn auch bei ihm noch die ellenlangen daktylischen Reihen vorherrschen und die beiden Rhythmen noch nicht

kunstvoll in einander verschlungen sind. Zur vollen Entfaltung gelangte unser Strophenbau bei Simonides, Pindar und Bacchylides; fast die Hälfte der erhaltenen Siegesgesänge Pindars ist in diesem Masse gedichtet (Ol. 3. 6. 7. 8. 11. 12. P. 1. 3. 4. 12. N. 1. 2. 5. 9. 11. Isth. 1. 3. 4. 5). Besonders eignete sich dasselbe für lange Gesänge mit vorwiegend epischem Charakter, wie Ol. 6. 7. 8. P. 3. 4. Aber auch in anderen Liedergattungen begegnen uns Daktylo-Epitriten, und zwar nicht blos in den Enkomien, Hymnen, Prosodien und Threnen, sondern auch in den Dithyramben (Pind. fr. 57), Skolien (Pind. fr. 99. 100. 101) und Päanen (Bacchylides fr. 13). Die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des daktylo-epitritischen Strophenbaues sind in allen diesen Gesängen gewahrt, nur entbehren auffälliger Weise die 12. pythische und 9. nemeische Ode der für die dorische Lyrik charakteristischen Epode. Im übrigen machen sich natürlich kleinere Unterschiede bei eingehenderer Betrachtung leicht bemerklich; so tritt uns der daktylo-epitritische Strophenbau in seiner ganzen Grossartigkeit zumeist in der ersten pythischen Ode entgegen, wo auch in der Erhabenheit und Kühnheit der Sprache und der Bilder der Dichter sich selbst übertrifft; in dem 4. isthmischen Siegesgesang hingegen fällt er bedeutend von seiner Höhe herab; hier vermissen wir nicht blos den hohen Flug der Gedanken, sondern auch die Majestät des Rhythmus; wir haben zwar Daktylo-Epitriten, aber statt der Schlusslänge des Epitrit begegnet häufig eine Kürze, und die Verse haben eine fast winzige Ausdehnung gegenüber den langgedehnten Perioden in der 1. pythischen Ode. In noch anderen Oden, wie in Ol. 13. N. 8. 10 sind sogar den Daktylo-Epitriten im Anfang ein oder mehrere leichtbeschwingte logaödische Kola vorausgeschickt.

664. Eine untergeordnete Bedeutung hatten die Daktylo-Epitriten in dem Drama, da ihre Würde schlecht zur Ausgelassenheit der Komödie und ihre Ruhe wenig zum leidenschaftlichen Pathos der Tragödie stimmte. Doch finden sich dieselben einige Mal an ruhigeren, weniger bewegten Stellen der Tragödie, wie in der Parodos der Trachinierinnen und des Aias, und in den Stasimis des Prometheus 526—535, des Oed. R. 1086—97, des Tereus (Soph. fr. 530—3), der Andromache 766—776, 1009—1017, der Medea 627—634, 976—982. Auch bei Aristophanes stehen einige schöne daktylo-epitritische Lieder, wie in den Rittern 1263—71, den Fröschen 675—685, den Wolken 461—475,

den Ecclesiazusen 571—580. Doch sind das keine eigentlichen Lieder der Komödie, sondern freie Nachbildungen beliebter Weisen der Lyrik.

Andrerseits entfernen sich die meisten daktylo-trochäischen Strophen des Dramas von den strengen Gesetzen der Daktylo-Epitriten der chorischen Lyrik, indem sie die Gesellschaft leichter einherschreitender Rhythmen, wie ithyphallischer und logaödischer Kola, nicht verschmähten.

665. Wie der wechselnde Rhythmus der Logaöden trefflich zu dem leichtbewegten lebensfrohen Wesen der Aeolier, die schlaffen weiblichen Ausgänge der Joniker zu dem in Genusssucht und Ueppigkeit versunkenen Sinn der verweichlichten Jonier passten, so stimmte der gemessene ernste Gang der Daktylo-Epitriten, in denen die Energie der Daktylen mit der Festigkeit der Epitriten sich paarte, einzig zu der tapferen Mannhaftigkeit des dorischen Stammes. In der That haben nicht blos dorische Chormeister den Styl der Daktylo-Epitriten ausgebildet, sondern zeigte sich auch später noch der dorische Ursprung unseres Rhythmus in der dorischen Färbung des Dialektes, der hinwiederum mit seinen vollen breiten Vocalen die Würde und Hoheit des Versmasses hob und verstärkte. Aber der Charakter des daktylo-epitritischen Rhythmus stimmt auch zum Ethos, das die Alten der dorischen Harmonie beigelegt haben. Man vergleiche nur z. B. die Bemerkung des Aristoteles, Polit. VIII 7 von der dorischen Tonart: τῆϲ Δωριϲτὶ πάντεϲ ὁμολογοῦϲιν ὡϲ ϲταϲιμωτάτηϲ οὔϲηϲ καὶ μάλιϲτ᾽ ἦθοϲ ἐχούϲηϲ ἀνδρεῖον. Man möchte daher von vornherein vermuthen, dass die daktylo-epitritische Strophe nach dorischer Harmonie gesungen wurde. Auch ist dieses thatsächlich bezeugt von der im strengen Styl der Daktylo-Epitriten gedichteten 3. olympischen Ode, in der es V. 5 heisst

Μοῦϲα δ᾽ οὕτω μοι παρεϲτάκοι νεοϲίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

Indess waren Oden, in denen die Strenge jenes Styles gemässigt war, auch in anderen Tonarten gesetzt, wie in lydischer die 9. nemeische Ode des Pindar (s. V. 15) und in phrygischer die vom Scholiasten zu Aristophanes Frieden V. 797 angezogene Strophe aus der Orestie des Stesichorus:

τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλοϲ ἐξευρόνταϲ ἁβρῶϲ.

666. Indem wir uns nun zur Analyse einiger daktylo-epitritischen Strophen wenden, müssen wir zuerst nochmals auf die Elemente zurückkommen, aus denen dieselben sich zusammensetzen.

Die Grundform des daktylischen Rhythmus war von Alters her die Tripodie, die durch ihre Wiederholung das älteste Versmass der Hellenen, den daktylischen Hexameter geschaffen hatte. Dem trochäischen und epitritischen Rhythmus hingegen lag der Doppelfuss zu Grunde, aus dessen Wiederholung der Dimeter entstund. Indem nun die daktylo-epitritische Strophe an jene beiden ältesten Formen der griechischen Poesie anknüpfte, gebrauchte sie als vorzüglichste Elemente die daktylische Tripodie und den epitritischen Monometer. Daneben wandte sie aber, wenngleich nur selten, auch noch an

die daktylische Dipodie (Pind. P. 1, 2, ep. 8, P. 3, 4. P. 4 ep. 4)
die daktylische Tetrapodie (Pind. P. 4, 4, ep. 5, N. 1, 6, ep. 2, N. 5 ep. 6, Eur. Andr. 1016)
die trochäische Tripodie am Periodenschluss (Simonides fr. 57, Pind. N. 8 ep. 4, Aesch. Prom. 535, Soph. Oed. R. 1095, Eur. Andr. 776, Med. 634. 982, Arist. Equ. 1271, Pac. 776).

Da ferner mit dem Charakter der Ruhe und des feierlichen Ernstes am besten Verse mit beginnender Arsis harmoniren, so kommt ein anakrusischer Vorschlag nicht gar häufig in daktylo-epitritischen Versen vor; wo er vorkommt ist er fast ausnahmslos lang. In vielen Fällen beginnt der Vers nur scheinbar mit einer Anakrusis, indem die erste Sylbe rhythmisch noch zum katalektischen Schlusstakt des vorausgehenden Verses gehört.

667. Die aufgeführten Kola treten in den daktylo-epitritischen Strophen nur äusserst selten schon als Verse mit den Freiheiten des Versschlusses auf. In der Regel sind zwei oder drei, öfters aber auch noch mehr Kola zu einem Vers verbunden. Dabei sind die Glieder so eng zu einem Ganzen verknüpft, dass in den meisten Fällen der Wortschluss mitten in den letzten Takt des ersten Kolon hineinfällt, oder sich erst nach der Hebung des folgenden Kolon einstellt. Diese Art der Cäsur ist leicht erklärlich bei den Daktylen, bei denen seit Alters die τομὴ πενθημιμερὴς καὶ ἑφθημιμερής herrschend war, hat sich aber auch den verbundenen Epitriten mitgetheilt.

Der kleinste Theil der Verse besteht aus gleichen Gliedern;

die meisten sind aus daktylischen und epitritischen zusammengesetzt. Aus der Zahl der letzteren hebt Hephästion c. 15 zwei Metra besonders hervor, das Πλατωνικόν

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

χαῖρε παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ξύλλογε παντοσόφων

und das Πινδαρικόν

⏓ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – –

ὅς καὶ τυπεὶς ἁγνῷ πελέκει τέκετο ξανθὰν Ἀθάναν.

668. Der Wechsel im Taktgeschlecht innerhalb derselben Strophe, und innerhalb derselben Reihe hat wenigstens für uns etwas unstetes, unruheerweckendes; das steht wenig in Einklang mit dem Charakter des dorischen Gesangs, wie wir ihn oben kennen gelernt haben. Es ist daher die Vermuthung sehr ansprechend, dass in den Daktylo-Epitriten die Ungleichheit der Takte nur eine scheinbare, äusserliche ist, dass dieselbe in der Praxis des Gesangs ihre Ausgleichung erhielt. Diese Vermuthung wird noch zu grösserer Wahrscheinlichkeit erhoben, wenn man bedenkt, dass die Daktylo-Epitriten das Mass der Prozessionsgesänge, der Prosodien und der Parodoi waren. Denn in Gesängen, die den Aufmarsch begleiten, erwartet man vor allem einen gleichmässigen, sicheren Takt. Auch ich bin demnach der Meinung, dass die Einzeltakte in den Daktylo-Epitriten im wesentlichen von gleichem Umfang waren, und dass wir durch die Bezeichnung

⊔ ⏑ | – – | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – – | ⊔ ⏑ | – – | ⊔ ⏑ | – ∧

ἀντὶ δελφίνων δ' ἐλαχοπτερύγων ἵππους ἀμείψαντες θοάς

jene Gleichheit des Taktes uns am leichtesten verständlich machen können.

Auch die Ungleichheit der Grösse daktylischer und epitritischer Kola haben neuere Metriker auszugleichen gesucht, indem sie die daktylische Tripodie zur Tetrapodie durch Dehnung der beiden letzten Längen erhoben

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⊔ | ⊔ | .

Dieser Messung widerstrebt aber der Umstand, dass die zweite Länge des dritten Fusses der daktylischen Tripodie öfters zweifelhafter Natur ist, wie in Pind. P. 1, 4

– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ –

ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων

sowie in P. 1 ep. 2, 12, 7. N. 5 ep. 1. 10, 5. 11, 1, Isth. 2, 1.

3, 3 u. ep. 5. Denn durch keinen Satz der alten Musiker sind wir berechtigt, einer syll. anc. den rhythmischen Werth einer μακρὰ τετράσημος zu geben. Ausserdem würde die Consequenz jener Messung dahin führen, auch der katalektischen Tripodie die Bedeutung von 4 Takten oder der éinen Schlusslänge den Umfang eines Doppelfusses von 8 Zeiten zu geben, etwas was der Lehre der alten Musiker von der Grösse der Sylben direkt widerstrebt. Jedenfalls kann daher jene rhythmische Erweiterung der Tripodie zu einer Tetrapodie nicht als durchgehende Regel gelten.

Neuerdings hat M. Schmidt in der Einleitung seiner Ausgabe der olympischen Siegesgesänge Pindars zu erweisen gesucht, dass die einzeln stehende und die auf 2 Epitriten folgende daktylische Tripodie in 4 Takte zu zerlegen sei

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́ und –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ –́

dass hingegen in den Verbindungen einer daktylischen Tripodie mit 1 oder 3 Epitriten beide Elemente je 2 Takte in folgender Weise bilden

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ – –́ ⏑ –́ –
–́ ⏑ –́ – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –

Diese Annahme missfällt schon wegen der ungleichen Behandlung gleicher Kola des Textes, hat aber ausserdem auch eine Verstheilung zur Voraussetzung, welche sich über das Gesetz der τελεία λέξις hinwegzusetzen keinen Anstand nimmt. Uebrigens steht jene Messung Schmidts in Zusammenhang mit seiner Lehre von dem 16taktigen Satz (Periode), welcher die ganze Composition der hesychastischen εἴδη beherrscht haben soll. Wie unsicher aber die musikalischen Voraussetzungen sind, auf denen jene Lehre aufgebaut ist, hat ein trefflicher Kenner der griechischen Dichter und der modernen Musik, W. Brambach im Rh. M. XXI 232—52 nachgewiesen.

669. Gehen wir nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen zur Analyse einzelner daktylo-epitritischer Strophen über, so erkennen wir die alterthümliche Einfachheit dieses Strophenbaus am besten aus Pindars 3. olympischen Siegesode:

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ᾽ Ἑλένᾳ
κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι,
Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις ἀκαμαντοπόδων
ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ᾽ οὕτω μοι παρεστά-
κοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓

Hier läuft der Rhythmus ganz ohne Unterbrechung in den vier ersten Versen gleichmässig fort, und erst vor dem Schlussvers setzt gleichsam zum Zeichen, dass jetzt der Schluss beginne, der Rhythmus ab; es ist dieser Fortgang des Rhythmus um so unverkennbarer, je seltner sonst daktylo-epitritische Verse mit der Anakrusis beginnen.

Auf ähnliche Weise ist durch die Continuation des Rhythmus öfters eine engere Zusammengehörigkeit zweier und mehrerer Verse angedeutet, namentlich wenn daneben andere vorkommen, welche mit den Arsen zusammenstossen, wie in Pind. Ol. 6, 5 u. 6. P. 9, 2 u. 3. 12, 2 u. 3. 4 u. 5. N. 1, 1 u. 2. 3 u. 4. ep. 3 u. 4. 5, 3. 4. 5 u. 6. ep. 3. 4 u. 5. Isth. 1, 5 u. 6; besonders aber in Ol. 7, 2—4:

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
– –́ ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός,
ἱλάσκομαι
Ὀλυμπίᾳ Πυθοῖ τε νικώντεσσιν· ὁ δ' ὄλβιος, ὃν φαμαὶ κατέχοντ' ἀγαθαί.

Denn hier wäre der kleine mittlere Vers – – ⏑ –, der kleinste der in Pindar vorkommt, wenn er volle Selbständigkeit hätte, in einem durch langen Versbau ausgezeichneten Gedicht doppelt auffällig; zur Annahme eines Versschlusses drängt aber die syll. anc. in vv. 8. 21. 22. 46. 59. 66 und der Hiatus in vv. 9. 78; es bleibt daher nur die Vermuthung übrig, dass die Pause am Versschluss hier so klein war, dass sie einerseits zwar den Hiatus entschuldigte, andererseits aber doch den Fortgang des Rhythmus nicht störte. Man kann sich dabei nicht blos auf die homerischen Freiheiten in der Cäsur des Hexameters berufen, sondern auch auf mehrere Stellen des Pindar selbst, wo in der Cäsur und selbst in einer Nebencäsur eine syll. anc. gegen die Regel zugelassen ist, wie in P. 3, 6

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌴ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓, – –́ ⏑ –

τέκτονα νωδυνίας ἅμερον γυιαρκέος Ἀσκλάπιον.

P. 4, 184

–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⌴ –́ ⏑ ⏓, – –́ ⏑ – –

τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον ἔνδαιεν Ἥρα.

ferner in Ol. 6, 28. 9, 28. Isth. 1, 25. 5, 42. Geradezu in Zweifel bin ich desshalb, ob ich in P. 9, 114

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓, – –́ ⏑ ⏑ –· ⏑ ⏑ – ⏓

ὠκύτατον γάμον· ἔστασεν γὰρ ἅπαντα χορόν
ἐν τέρμασιν αὐτίκ' ἀγῶνος.

N. 1, 69

⏑́⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓⌴, –́ ⏑ –

ἔνεπεν αὐτὸν μὰν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον.
ἐν σχερῷ.

Ol. 8, 50 und 71

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓, ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ –

ἅρμα θοὸν τάνυεν | ἀποπέμπων Αἰακόν.
γήραος ἀντίπαλον· | Ἀΐδα τοι λάθεται.

Isth. 3, 33

–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏓, – –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –

χαλκέῳ τ᾽ Ἄρει Ϝάδον·
ἀλλ᾽ ἁμέρᾳ γὰρ ἐν μιᾷ

je zwei Verse oder einen einzigen aus zwei freier zusammengefügten Gliedern bestehenden Vers (versus asynartetus) annehmen soll. Vgl. § 137 A.

670. Solch einfache daktylo-epitritische Strophen, die gewisser Massen nur aus éiner Periode und einem epodischen Schlussvers bestehen, gehören auch bei Pindar zu den Seltenheiten. Bei den meisten hat der Dichter mit rhythmischen Mitteln den Aufbau der Strophe aus mehreren Perioden angedeutet; ich wähle als Beispiele dieser Composition die 1te und 12te pythische Ode:

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον,
τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ᾽ ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἀγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων
ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα,
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις
ἀενάου πυρός· εὕδει δ᾽ ἀνὰ σκάπτῳ Διὸς αἰετὸς ὠκεῖ-
αν πτέρυγ᾽ ἀμφοτέρωθεν χαλάξαις.

a. –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ ⊔́ ⏓
b. ⊔́ ⊔ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⊔
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔
c. –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏓

Hier ist durch die starke Schlussfigur des 2ten sowie durch den langsam anhebenden Anfang ⊔ ⊔ des 3ten Verses deutlich angezeigt, dass mit dem 2ten Vers ein Abschnitt der Strophe schliesst. Minder deutlich ist die 2te Perikope von der 3ten geschieden; doch berechtigt uns auch hier die gleiche Grösse des 3ten und 5ten und die grössere Länge des 4ten und 6ten Verses zu der von uns angenommenen Theilung. Passend schliesst zugleich der letzte Vers mit einem thetischen Schluss, um das Lied voll und langsam ausklingen zu lassen.

In ähnlicher Weise lassen sich in der 12ten pythischen Ode mit grosser Wahrscheinlichkeit drei Perikopen unterscheiden:

Αἰτέω cε, φιλάγλαε, καλλίcτα βροτεᾶν πολίων,
Φερcεφόναc ἕδοc, ἅ τ᾽ ὄχθαιc ἔπι μηλοβότου
ναίειc Ἀκράγαντοc ἐύδματον κολώναν, ὦ Fάνα,
ἵλαοc ἀθανάτων ἀνδρῶν τε cὺν εὐμενείᾳ
δέξαι cτεφάνωμα τόδ᾽ ἐκ Πυθῶνοc εὐδόξῳ Μίδᾳ,
αὐτόν τε νιν Ἑλλάδα νικάcαντα τέχνᾳ, τάν ποτε
Παλλὰc ἐφεῦρε θραcειᾶν Γοργόνων
οὔλιον θρῆνον διαπλέξαιc᾽ Ἀθάνα.

a. – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
b. –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ –
c. – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓

Abgeschlossen ist hier die ganze Strophe durch den ruhigen thetisch endigenden epitritischen Schlussvers; ebenso ist dieselbe auf der andern Seite eingeleitet durch die thatkräftige Anakrusis des 1ten Verses. Auch ist durch den Rhythmus, nämlich durch den epitritischen Dimeter nach vorausgegangenen daktylischen Tripodien, deutlich angezeigt, dass mit dem 3ten Verse eine Perikope schliesst. Zweifeln hingegen kann man, ob der 6te Vers mit dem vorausgehenden zusammenhängt, oder ob bereits mit ihm die neue 3te Perikope beginnt. Denn der anakrusische Anfang des Verses kann ebensogut auf rhythmische Continuität mit dem vorausgegangenen, in der Arsis schliessenden Vers, wie auf den Anfang einer neuen, durch eine grössere Pause von der vorausgehenden getrennten Perikope hinweisen; ich habe die letztere Annahme vorgezogen, weil mit dem 5ten Vers in der 1ten, 2ten und 3ten Strophe ein Satz schliesst.

671. Die Dramatiker liebten den daktylo-epitritischen Strophenbau etwas weniger als die dorischen Lyriker. Das Drama verlangt eben vor allem Handlung und Leidenschaft, die Daktylo-Epitriten aber zeichnet mehr majestätische Ruhe und gemessene Würde aus. Monodien wurden desshalb nie in daktylo-epitrischem Versmass gedichtet, auch im Wechselgesang findet sich dasselbe nur einmal, in den Wolken des Aristophanes V. 457—75, wo es sehr gut zur pathetischen Anpreisung der philosophischen Lehre passt. So blieb für Daktylo-Epitriten als angemessenste Stelle der Chorgesang, wo sie theils in fröhlichen

Tanzliedern, wie Eur. El. 859—65 = 873—79, theils in feierlichen Einzugsgesängen, wie Soph. Aias 172—93, Trach. 94—111, theils in leidenschaftslosen Zwischengesängen, wie Aesch. Prom. 425—36, 526—60, 887—900, Soph. Oed. R. 1086—97, Trach. 497—516, Tereus fr. 529 und 532, Oenomaus fr. 432, Eur. Med. 410—30, 627—42, 824—45, 976—989, Andr. 766—801, 1010—47, Hec. 943—52, El. 859—79, Troad. 795—859, Phaethon fr. 781. 903, Rhesus 224—41 angewendet wurden.

Zum Charakter der ausgelassenen Komödie passte von vornherein der Ernst der Daktylo-Epitriten nicht; es finden sich dieselben auch thatsächlich nur in solchen Liedern der Komödie, welche Gesängen der Lyrik oder der Tragödie nachgebildet sind, wie in der Parabase der Ritter des Aristophanes 1264—75 — 1290—99, in der gleich der 1te Vers

τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισι

an ein gefeiertes Prosodion des Pindar erinnerte. Vergleiche ausserdem Arist. Eccles. 571—81, Pac. 775—96, Nub. 457—75, Av. 451—9 = 537—47.

Nach und nach haben die Daktylo-Epitriten auch in dem Chorgesang den beliebteren gefälligeren Weisen der logaödischen Strophen immer mehr den Platz geräumt. Von den Dramen des Sophokles haben daktylo-epitritische Gesänge nur der Aias und die Trachinierinnen; von diesen ist der Aias das älteste der uns erhaltenen Stücke des grossen Tragikers, und gehen die Trachinierinnen den mit logaödischen Chorliedern übersättigten Stücken, Philoktetes und Oedipus auf Kolonos, im Alter voran. Von den Tragödien des Euripides hat die meisten daktylo-epitritischen Strophen die Medea, die wiederum zu den ältesten Stücken des Euripides gehört, aufgeführt ol. 87, 1 = 431. Das jüngste der Euripideischen Stücke mit Daktylo-Epitriten sind die Troades, aufgeführt ol. 91, 1 = 415; aber in ihm ist auch nicht ein ganzes Stasimon, sondern nur ein Strophenpaar von erzählendem Stesichorischen Charakter in Daktylo-Epitriten gedichtet. Aus diesem Sachverhältniss erhellt zugleich, wie bedenklich es ist, die Aufführung des Rhesus in eine allzu späte Zeit herabzurücken.

672. Die Daktylo-Epitriten des Dramas, namentlich des Euripideischen, haben einen minder gravitätischen Bau als die des Pindar. Es zeigt sich dieses vor allem in der Verschiedenheit des Versbaues: die langgestreckten aus 4 und 5 Gliedern aufgethürmten Perioden Pindars machen kleineren, fast durchweg zweigliederigen Versen Platz. Ausserdem fehlt der ithyphallische oder brachykatalektische Ausgang fast in keinem daktylo-epitritischen Chorlied der Tragödie, während die strengere Muse des

dorischen Chorgesangs den hüpfenden Gesellen von sich fern hielt und nach alter Weise an den Haupteinschnitten die akatalektische Schlussform anzuwenden liebte. Endlich verschmähten auch die Dramatiker in den daktylo-epitritischen Gesängen nicht fremdartige, besonders logaödische Verse, während Pindar, von einigen Oden, Ol. 13, Nem. 8 und 10 abgesehen, an der rein und unvermischt durchgeführten Form der Daktylo-Epitriten festhielt. Mit einer logaödischen Clausula schliesst so die Strophe in Euripides Medea 824—34 (= 835—45):

Ἐρεχθεῖδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς
χώρας ἀπορθήτου τ᾽ ἄπο φερβόμενοι
κλεινοτάταν σοφίαν,
ἀεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἁβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ᾽ ἁγνάς
ἐννέα Πιερίδας Μούσας λέγουσι
ξανθὰν Ἁρμονίαν φυτεῦσαι.

⏒ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ –
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑́ –
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – –
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Die Annäherung der Daktylo-Epitriten an den logaödischen Rhythmus tritt noch deutlicher heraus in dem Stasimon der Andromache V. 766—801. Denn hier bewegt sich Strophe und Antistrophe noch in reinem daktylo-epitritischen Rhythmus, der nur in dem schliessenden Ithyphallikus einen leichteren Gang erhält

Ἢ μὴ γενοίμαν, ἢ πατέρων ἀγαθῶν
εἴην πολυκτήτων τε δόμων μέτοχος·
εἴτε γὰρ πάθοι τις ἀμάχανον, ἀλκᾶς
οὐ σπάνις εὐγενέταις·
κηρυσσομένοισι δ᾽ ἀπ᾽ ἐσθλῶν δωμάτων
τιμὰ καὶ κλέος· οὔ τοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν
ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἁ δ᾽ ἀρετά
καὶ θανοῦσι λάμπει.

– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ –
–́ – – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ ⊔ –

Die Epode beginnt auch noch mit Daktylo-Epitriten, schliesst aber ganz mit Logaöden:

ὦ γέρον Αἰακίδα,
πείθομαι καὶ ξὺν Λαπίθαισί σε Κενταύροις ὁμιλῆσαι δορὶ
κλεινοτάτῳ καὶ ἐπ' Ἀργῴου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν
ἐκπερᾶσαι ποντιᾶν Ξυμπληγάδων κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν
Ἰλιάδα τε πόλιν, ὅτε πάρος
εὐδόκιμος ὁ Διὸς ἶνις
ἀμφέβαλεν φόνῳ
κοινὰν τὰν εὔκλειαν ἔχοντ'
Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ –
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏓ | ⏒ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⊔ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏒ – ⏒ –́ ⏑ ⏑ –
–́ ⏒ – ⏑⏑ ⊔́ –

673. Den angeführten Strophen vergleichen sich in Bezug auf die Verbindung daktylo-epitritischer Verse mit alloiometrischem Schlussvers Soph. Aias 181, Eur. Androm. 1017, Troad. 819, Arist. Pac. 783. Umgekehrt sind ähnlich wie in den oben angeführten Oden Pindars einige logaödische Kola den Daktylo-Epitriten vorausgeschickt in dem von Berger, de Sophoclis versibus logaoedicis et epitriticis p. 42 sqq. zuerst richtig zergliederten Stasimon des sophokleischen Oed. C. 1044—59 = 1060—71; vergleiche auch Aesch. Suppl. 524—30.

Das logaödische Element drang auch in die Bildung der einzelnen Verse und Perioden ein und bewirkte so eine neue Art logaödisch-epitritischer Metra, welche an die spielenden Weisen der sapphischen und alkäischen Strophe erinnern, aber doch in ihrem ganzen Bau sich zunächst an den Kreis der feierlichen Daktylo-Epitriten anschliessen. Verse der Art sind:

⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –
ταχύπους δ' ἐς Ὄλυμπον ὁρμαθεὶς ἄναξ
χέρα παιδνὸν ἕλιξεν ἐκ Ζηνὸς θρόνων (Eur. Iph. Taur. 1269 f.)

– ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓, ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ὦ ναύλοχα καὶ πετραῖα | θερμὰ λουτρὰ καὶ πάγους (Soph. Trach. 633)

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

ἀπὸ δὲ φθίμενοι βεβᾶσιν Ἰλιάδαι βασιλῆς (Eur. Andr. 1027)

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ ⏑́ ⏑ – –

τῷ Διὸς αὐτόπαιδι· καὶ τάδ' ὀρθῶς (Soph. Trach. 826).

Berger in der oben angeführten Dissertation S. 50 ff. gründet darauf die Theorie von einer besonderen Classe epitritisch-logaödischer Strophen.

Es hat grosse Wahrscheinlichkeit, dass in diese mit logaödischen und jambisch-trochäischen Gliedern durchsetzten Strophen des daktylo-epitritischen Baus auch die dipodische Skandirung eingedrungen ist; wir erhalten mit Einführung derselben eine gleichmässigere und sachgemässere Vertheilung der Pausen innerhalb der Strophe. Vielleicht hängt damit auch der häufigere Gebrauch des Ithyphallicus als eines brachykatalektischen Dimeters zusammen. Wie sich diese dipodische Messung durchführen lasse, will ich an der 1ten Strophe der Medea kurz andeuten

⏓ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ∧ |
– ⏑ – – | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⌴
⌴ | – ⏑ – – | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⌴ ∧ ∧ |
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⌴
⌴ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⌴
⌴ | – ⏑ – – | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⌴ ⌴ |
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⌴ ⌴ | – ⏑ – ⏓ |
⌴ ⌴ | –⏑ ⏑ – ⏑ | ⌴ ⌴ |

674. Auf der andern Seite berührt sich in den Chorgesängen der Tragödie auch die epodische Verbindung von Daktylen und Trochäen mit dem Bau daktylo-epitritischer Strophen. Das ersieht man besonders aus dem Stasimon des Prometheus 526—560, wo auf ein Strophenpaar in reinen Daktylo-Epitriten ein zweites folgt, dessen Hauptcharakter epodisch ist. Die erste Strophe lautet:

Μηδάμ' ὁ πάντα νέμων
θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀντίπαλον Ζεύς,
μηδ' ἐλινύσαιμι θεοὺς ὁσίαις θοίναις ποτινισσομένα
βουφόνοις παρ' Ὠκεανοῦ πατρὸς ἄσβεστον πόρον,
μηδ' ἀλίτοιμι λόγοις.
ἀλλά μοι τάδ' ἐμμένοι καὶ μήποτ' ἐκτακείη.

⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑́ ⏑ –
⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑́ ⏑ – ⏒ ⏑́ ⏑ – – ⏑́ ⏑ – ⏑ ⌴́ –

Wie man sieht, ist hier das Wesen des daktylo-epitritischen Strophenbaues in der Hauptsache festgehalten, nur das kurze προῳδικόν und der Ithyphallicus am Schluss zeigen einen Abfall von der Hoheit des pindarischen Gesanges. Hingegen überwiegt in dem zweiten Strophenpaar ganz und gar der epodische Bau der archilochischen Kunst, der noch durch die lebhafte Anakrusis einen bewegteren Charakter annimmt:

φέρ᾽ ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος, εἰπὲ, ποῦ τίς ἀλκά;
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ᾽ ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν
ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον· οὔποτε θνατῶν
τὰν Διὸς ἁρμονίαν παρεξίασι βουλαί.

∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ _
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ _
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪
∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪̄
∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _
_ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ _

Ein ähnliches Verhältniss findet zwischen den beiden Strophenpaaren in dem Stasimon der Troades 794—859 statt; nur dass der Dichter schon im ersten sich weiter von der strengen Norm der Daktylo-Epitriten entfernt. Ausserdem vergleiche man mit dem epodischen oder daktylo-trochäischen Bau des zweiten Strophenpaares noch Arist. Av. 451—459, 737—752, Soph. Oed. Col. 1670—96, Eur. Andr. 117—146, Simonides fr. 46.

675. In die Klasse der daktylo-epitritischen Strophen gehört auch der durch Athenäus XV p. 702 A. und einen Inschriftstein von Athen CIG. 511 uns erhaltene Päan des Likymnios oder Ariphron auf die Hygieia, der nur darin von der strengeren Form der daktylo-epitritischen Gesänge Pindars abweicht und sich den im vorigen Paragraphen angeführten Strophen des Aeschylus nähert, dass neben der daktylischen Tripodie auch die trochäische eine Rolle spielt und der ersten betonten Länge der Reihe mehrere Male eine zweisylbige Anakrusis vorausgeht:

Ὑγίεια, πρεσβίστα μακάρων, μετὰ σεῦ ναίοιμι τὸ λειπόμενον
βιοτᾶς, σὺ δέ μοι πρόφρων σύνοικος εἴης·
εἰ γάρ τις ἢ πλούτου χάρις ἢ τεκέων
ἢ τᾶς ἰσοδαίμονος ἀνθρώποις βασιληΐδος ἀρχᾶς ἢ πόθων,
οὓς κρυφίοις Ἀφροδίτας ἄρκυσιν θηρεύομεν,

ἢ εἴ τις ἄλλα θεόθεν ἀνθρώποιϲι τέρψιϲ ἢ πόνων
ἀμπνοὰ πέφανται,
μετὰ ϲεῖο, μάκαιρ᾽ Ὑγίεια,
τέθαλε πάντα καὶ λάμπει Χαρίτων ἔαρ·
ϲέθεν δὲ χωρὶϲ οὔτιϲ εὐδαίμων ἔφυ.

⏑ ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑́ – ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ – ‖
– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – –́ ⏑ – ‖
– –́ ⏑ – – ⏑́⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ –́ – ‖
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ –

ANHANG.

DIE COMPOSITION UND DER VORTRAG ANTIKER DICHTUNGEN.

Die verschiedenen Arten der metrischen Composition.

676. Bei Hephästion folgt auf das Buch περὶ μέτρων noch ein Abschnitt περὶ ποιήματος, der die verschiedenen Arten der poetischen Composition behandelt. Einen ähnlichen Abschnitt will auch ich hier auf die Lehre von den Versmassen folgen lassen. Die einfachste Art der metrischen Composition ist die, dass derselbe Vers ohne Abwechselung in ununterbrochener Folge wiederholt wird. Die Alten nannten ein solches Gedicht ein ποίημα κατὰ στίχον. Diese Composition tritt uns gleich im Eingang der griechischen Literatur, in den Dichtungen Homers, entgegen; sie blieb auch in der Folgezeit die stehende Form der epischen Poesie, da ihre Gleichmässigkeit einzig dem ruhigen, leidenschaftslosen Gang der epischen Erzählung wie des Lehrgedichtes zu entsprechen schien. In dem Drama sind blos die Dialogpartien stichisch componirt, und selbst in diesen erlaubten sich, seltener die griechischen, häufiger die römischen Dichter eine kleine Abwechselung, indem sie an bewegteren Stellen von jambischen Trimetern zu trochäischen oder jambischen Tetrametern übergingen und so eine Mischgattung poetischer Form (ποίημα μικτόν) schufen.

677. Für die Lyrik eignete sich von vornherein die stichische Composition wenig, da einerseits die gewöhnlichen Verse zu klein waren, um einem künstlicheren musikalischen Satz zur Grundlage zu dienen, und anderseits die stete Wiederholung desselben Verses eine langweilige Monotonie des Gesanges zur Folge haben musste, so lange sich die Melodie eng an die Form des Textes anschloss. Bei den Griechen herrschte aber jene innige Wechselbeziehung zwischen Text und Melodie, und daher war auf dem Höhepunkt der hellenischen Poesie die stichische Composition aus der chorischen Lyrik und den Chorliedern der Tragödie so gut wie ausgeschlossen.

Scheinbar hat indess schon Alcäus das Lied vom Waffensaal

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος χαλκῷ· πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμηται στέγα

λαμπραῖϲιν κυνίαιϲι, καττᾶν λεῦκοι κατύπερθεν ἵππιοι λόφοι νεύοιϲιν, κεφάλαιϲιν ἀνδρῶν ἀγάλματα, χάλκιαι δὲ παϲϲάλοιϲ κρύπτοιϲιν περικείμεναι λαμπραὶ κνάμιδεϲ, ἄρκοϲ ἰϲχύρω βέλευϲ κ. τ. λ. stichisch componirt, indem er den gleichen Vers ohne Abwechselung wiederholte; ohne mehrere Verse durch den Sinn oder Rhythmus zu grösseren Gruppen zusammenzufassen. Aber trotzdem ist diese Composition nur theilweise eine stichische, da die einzelnen Zeilen nicht durch einen der gewöhnlichen zweigliederigen Verse gebildet werden, sondern aus je drei Gliedern bestehen und somit schon für sich die Bedeutung von Perioden haben.

Ob Anacreon in seinen leichten einfachen Liedern schon die schlichte Form der stichischen Composition anwandte, ist zweifelhaft, da zwar in mehreren Fragmenten gleiche Verse aufeinanderfolgen, möglicher Weise aber mehrere derartige Verse zu einer Gruppe, einem ποίημα κοινόν, zusammengefasst waren. Sicher hingegen wurden in der attischen Komödie (s. Arist. Vesp. 1529—48, Lys. 1014—35, Av. 1757—69) und häufiger noch in der römischen, sowie in der alexandrinischen und römischen Kunstlyrik melische Versmasse in stichischer Wiederholung gebraucht. Auch in den Tragödien des Seneca bestehen die meisten Cantica aus gleichen in kunstlosem Einerlei wiederkehrenden Versen.

678. Regel also war es in der classischen Zeit für die Dichter der lyrischen Poesie, nicht den gleichen zweigliederigen Vers in gleichmässiger Folge zu wiederholen, sondern mehrere Kola oder Verse zu einer in dem Rhythmus und in der Melodie ausgeprägten Einheit zusammenzufassen. Diese Einheit hiess περίοδοϲ oder ϲύϲτημα, und davon wurden die betreffenden Gedichte selbst ποιήματα κατὰ ϲύϲτημα ἢ κατὰ περίοδον oder ποιήματα ϲυϲτηματικά genannt. Dieselben zerfielen wieder in zwei Classen, je nachdem dieselben Perioden oder dieselben Gruppen von Perioden im Kreislauf (κατ' ἀνακύκληϲιν) wiederkehrten, oder stets verschiedene Perioden auf einander folgten. Die ersteren Gedichte hiessen ποιήματα κατὰ ϲχέϲιν, die letzteren hatten eine doppelte Benennung; sie hiessen ποιήματα ἀπολελυμένα (*numeri lege soluti* bei Horaz Od. IV 2, 11, *numeri modis liberi* bei Censorinus c. 9), wenn die einzelnen Perioden nicht blos nach ihrer Grösse, sondern auch nach ihrem Bau verschieden waren, und ϲυϲτήματα ἐξ ὁμοίων, wenn die einzelnen Perioden wohl in Bezug auf die Grösse von einander abwichen, aber durch die Gleichheit der rhythmischen Elemente mit einander verbunden waren.

Der Name Periode setzt eine in sich abgerundete Einheit voraus; die alten Grammatiker unterschieden daher von den ποιήματα κατὰ περίοδον die μετρικὰ ἄτακτα, unter denen sie solche Gedichte verstunden, welche aus verschiedenen, nicht zu einer höheren Einheit verbundenen Versen zusammengesetzt waren. Als Beispiel eines solchen Gedichtes führt Hephästion ein Epigramm des Simonides an

Ἴσθμια δίς, Νεμέᾳ δίς, Ὀλύμπια ἐστεφανώθην,
οὐ πλάτεϊ νικῶν σώματος ἀλλὰ τέχνᾳ,
Ἀριστόδημος Θράσιδος Ἀλεῖος πάλᾳ,

schwerlich indess mit Recht, da der Dichter ein abgerundetes Ganze im Auge gehabt und mit dem jambischen Trimeter als Epodus den doppelten daktylischen Vordersatz abgeschlossen zu haben scheint. Ein passenderes Beispiel wäre wohl das δρᾶμα πολύμετρον des Chäremon gewesen, dessen bei Athenäus XIII p. 608 E und Aristoteles poet. c. 1 gedacht ist.

Zu einer blos äusserlichen Einheit waren die Verse zusammengefasst in den Spielereien der alexandrinischen Dichter Simmias und Dosiadas (Anthol. XV 21—7), sowie ihrer lateinischen Nachahmer Lävius, Optatianus und Porphyrius, welche sich das kindische Vergnügen machten ihren Gedichten die Form eines Beiles, eines Flügels, eines Eies, eines Altars oder einer Sphinx zu geben.

Von den erörterten Unterschieden der stichischen und systematischen Composition handelt ausser Hephästion in dem Abschnitt περὶ ποιήματος noch Aristides de mus. p. 58 und Marius Victorinus I 15. Dass schon vor Hephästion der Metriker Heliodor einen ähnlichen Abschnitt περὶ ποιήματος schrieb, hat Hense in seinen Heliodoreischen Untersuchungen S. 128 ff. nachgewiesen. Die Terminologie des Grammatikers Eukleides wiederholt Tzetzes περὶ τραγικῆς ποιήσεως v. 15 ff.:

ἡ λέξις αὖ δίχασμα διπλοῦν λαμβάνει
ὡς πρὸς μέτρον δὲ καὶ σὺν αὐτῷ περιόδους.
μέτρον τροχαίους σὺν ἰάμβοις μοι νόει,
περιόδους δὲ καὶ ἀναπαίστους ἄθρει.

Ueber die Spielereien der alexandrinischen Kunstdichter siehe Bücheler in Jahrb. f. Phil. 1875 S. 306; von ähnlichen Spielereien aus dem Mittelalter handelt Laubmann in Sitzb. d. bay. Ak. 1878 S. 1 ff.

679. Eine Mittelstellung zwischen den ποιήματα κατὰ στίχον und den ποιήματα συστηματικά nehmen die von dieser ihrer Stellung benannten ποιήματα κοινά ein. Man versteht darunter Gedichte, welche scheinbar κατὰ στίχον componirt sind, in der That aber

in Perioden zerfallen, indem immer mehrere Verse zusammen eine Gruppe bilden. Diese Zusammenfassung mehrerer gleicher Verse zu einer Periode muss ihren deutlichsten Ausdruck in der Melodie gefunden haben. Nach dem Verluste der Melodien sind wir jetzt zur Beantwortung der Frage, ob ein aus gleichen Versen bestehendes Gedicht ein ποίημα κοινόν sei, auf die betreffenden Zeugnisse der Grammatiker und Scholiasten, die Beachtung der Theilbarkeit der Gesammtverszahl mit 2, 3, 4 oder 5 und die in gleichen Abständen sich wiederholende Interpunction angewiesen.

680. Geschichtlich betrachtet hat die Periodenbildung und somit auch die Melik mit solchen ποιήματα κοινά begonnen und ist erst später zur mannigfachen Gestaltung der Perioden übergegangen. Das älteste ποίημα κοινόν ist, worauf zuerst Leutsch im Philol. XII 33 aufmerksam gemacht hat, der Klagegesang an Hektors Leiche im 24. Buch der Iliade. Denn ganz offenbar zerfällt der Threnos der Hekabe (v. 748—59) in vier dreizeilige Gruppen, von denen die erste und letzte sich als Vorgesang und Abgesang entsprechen und die beiden mittleren zusammen den eigentlichen Körper des Klaggesanges bilden:

Ἕκτορ ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
ἦ μήν μοι ζωός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν,
οἳ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιό περ αἴσῃ.

ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἐμοὺς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς
πέρνασχ', ὅν τιν' ἕλεσκε, πέρην ἁλὸς ἀτρυγέτοιο,
ἐς Σάμον ἔς τ' Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν·

σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκεϊ χαλκῷ,
πολλὰ ῥυστάζεσκεν ἑοῦ περὶ σῆμ' ἑτάροιο
Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες· ἀνέστησεν δέ μιν οὐδ' ὥς·

νῦν δέ μοι ἑρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισιν
κεῖσαι, τῷ Ϝίκελος ὅν τ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
Ϝοῖς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνεν.

Mit diesem Threnos der Ilias mögen in der Hauptsache die Nomen des Terpander übereingestimmt haben, über die Proclus in der Chrestomathie p. 245 W. bemerkt: δοκεῖ δὲ Τέρπανδρος μὲν πρῶτος τελειῶσαι τὸν νόμον ἡρῴῳ μέτρῳ χρησάμενος· vergl. Plutarch de mus. 4. Denn musikalische Weisen (νόμοι) von nennenswerther Kunst waren ohne die Zusammenfassung mehrerer Verse zu einer Periode nicht denkbar, die einfachste Art aber

der systematischen Composition bestand in der Wiederkehr der gleichen Periode. Vielleicht war Terpander auch insofern schon über Homer hinausgegangen, als er die einzelnen Gruppen nicht blos in der gleichen Zahl der Verse, sondern auch in dem gleichen Bau der correspondirenden Hexameter sich entsprechen liess. Der Art waren sicher die ποιήματα κοινά der eigentlichen Meliker. Denn Sappho hatte nach Hephästion p. 60 und 65 im 2ten und 3ten Buch ihrer Lieder je 2 gleich gebaute äolische Pentameter oder je 2 gleiche asklepiadeische Verse zu einer Strophe vereinigt, und in ähnlicher Weise hatten Alcäus (s. Heph. p. 65, Anacreon fr. 44) und später Theocrit (id. 10 und 29) und andere (s. Scol. 21—26) Strophen aus je 2 gleichen Versen gebildet.

An Sappho und die griechischen Lyriker schloss sich Horaz mit der kleinen Modification an, dass er nicht 2 sondern 4 gleiche Verse zu einer Strophe verband. Denn dass die aus gleichen Versen bestehenden Oden I 1, III 30, IV 8, I 11 und 18, IV 10 in gleicher Weise wie alle übrigen in vierzeilige Strophen zu zerlegen sind, haben Lachmann und Meineke mit glücklichem Scharfsinn daraus erkannt, dass die Verszahl aller dieser Oden mit Ausnahme der einzigen sicher interpolirten Ode an Censorinus IV 8 mit 4 theilbar ist. Auffällig ist nur, dass der Dichter den Sinnschluss nach dem jedesmaligen vierten Vers hier, wo er doppelt sorgsam zu beobachten war, mehr wie in anderen Oden vernachlässigt hat.

Am meisten kamen die ποιήματα κοινά gegen Schluss des Alterthums bei den Verfassern der Anacreontea und den christlichen Dichtern in Aufnahme. So haben wir ausser den drei- und vierzeiligen Strophen der Anakreontiker (s. § 579) Strophen aus 3 Hendekasyllaben bei Prudentius cathem. 4 und perist. 5, aus 3 trochäischen Septenaren bei Prudentius cath. 9 und perist. 1 (vgl. Augustinus in Daniel's Thes. hymn. 102 und Venantius Fortunatus ebenda 140), aus 4 jambischen Trimetern in den Tetrastichen des Gregor von Nazianz, aus 5 Glykoneen bei Seneca im Oed. 903—12, aus 5 daktylischen Tetrapodien bei Prudentius cath. 3 und 9, endlich aus 5 jambischen Trimetern bei Prudentius cath. 7 und Joannes Damascenus in seinen Kanones (Anthol. gr. carm. christ. p. 205—17).

Die ποιήματα κατὰ cτίχον der alexandrinischen und römischen Lyriker sind aller Wahrscheinlichkeit nach aus den ποιήματα κοινά der klassischen Periode hervorgegangen, nachdem in einer Zeit, in der man die Lieder nur

noch zu lesen, nicht mehr zu singen pflegte, den Lesern die Einsicht in die Bedeutung jener gleichartigen Gruppen abhanden gekommen war. Uebrigens waren die Römer auch durch ihre alten saturnischen Verse an lyrische oder doch zum musikalischen Vortrag bestimmte Gedichte gewöhnt, welche der strophischen Composition entbehrten.

681. Auch in den melodramatischen Partien des griechischen Dramas sind öfters mehrere gleiche Verse zur Einheit wiederkehrender Systeme oder Strophen verbunden worden. Vor allem gilt dieses von den Epirrhematen der Parabase. Denn wenn dieselben in der Regel aus 16 trochäischen Tetrametern bestehen, so weist dieses darauf hin, dass immer je 4 Verse zusammen eine Gruppe oder eine Strophe bildeten. Aber auch ausserhalb der Parabase finden wir einige Mal in den Komödien des Aristophanes, wie in den Rittern 247—54 = 258—65, im Frieden 301—8, in der Lysistrate 626—35 = 648—57 und 672—81 = 696—705, je 4 oder je 2 Tetrameter zu strophenartigen Gruppen zusammengefasst. Und dass derartige einfache Strophenbildungen auch der Tragödie nicht fremd waren, ersieht man aus der Exodos des Königs Oedipus 1515—30, wo je 3 trochäische Tetrameter durch den Sinn zu einer Gruppe verbunden sind.

An den angeführten Stellen, welche sämmtlich zu Chorpartien gehören, hängt jene Wiederkehr gleicher Versgruppen wahrscheinlich mit der Weise des Vortrags zusammen, indem sich die Theile des Chors, die Halbchöre und Reihen (cτοῖχοι), in den Vortrag der einzelnen Gruppen getheilt zu haben scheinen. Hingegen war der Sinn der Hellenen für ebenmässige Verhältnisse und die Rücksicht auf die begleitende Musik allein massgebend, wenn auch ausserhalb der Chorpartien sich grössere Massen von Tetrametern in paralleler Gliederung gegenüberstehen. Derartige symmetrische Gruppen haben wir aber in den Vögeln 451—626, in der Lysistrate 484—607 und in den Rittern 303—456, wo auf Strophe und Antistrophe eine gleiche Anzahl von Tetrametern des Dialoges folgt. In den Wolken 949—1084 haben wir den ganz eigenthümlichen Fall, dass auf die Strophe 51 anapästische und auf die Antistrophe gleichviele jambische Tetrameter folgen.

682. Die Tetrameter waren, wie wir unten noch näher sehen werden, halblyrische Metra, die eine Mittelstellung zwischen den gesungenen und gesprochenen Versen einnahmen. Daher ist es nicht zu verwundern, wenn sie auch in der Composition einen

Anklang an die Formen der Lyrik zeigen. Aber auch das eigentliche Versmass des Dialogs, der jambische Trimeter, ist öfters so behandelt, dass mehrere Trimeter zusammen eine Art von Strophe bilden. Das findet zunächst in der Umgebung lyrischer Gesänge statt, von denen die benachbarten Trimeter wie von einem Magnet angezogen und in die gleiche Form strophischer Composition gebracht werden. So folgen bei Aeschylus in den Sieben V. 216 ff. auf jede Strophe der 3 dochmischen Strophenpaare je 3 von Eteokles gesprochene jambische Trimeter, ebenso in den Schutzflehenden V. 734 ff. auf jede der 4 Strophen je 2 von Danaos vorgetragene Trimeter, im Prometheus V. 589 ff. nach Strophe und Antistrophe je 4 vom Prometheus declamirte Trimeter, in den Persern V. 256 ff. auf jede Strophe der zwei ersten Strophenpaare und noch auf die Strophe des dritten Strophenpaares 2 vom Boten gesprochene Trimeter. Schöner noch ist jene symmetrische Gruppirung in Sopokles Oedipus Coloneus V. 1457 ff. durchgeführt, wo auf Strophe und Antistrophe des ersten Strophenpaares und auf die Strophe des zweiten Paares je 5 Trimeter folgen, die so unter die Schauspieler gleichmässig vertheilt sind, dass jedes Mal die beiden ersten und die beiden letzten dem Oedipus, die mittleren aber der Antigone zufallen. So streng aber hielt sich Sophokles an jener Stelle an die Regel der Responsion, dass er auch auf die Antistrophe des zweiten Strophenpaares die gleiche Anzahl von 5 Trimetern folgen liess, wiewohl dieselben von Theseus gesprochen werden und den Eingang einer neuen Scene bilden.

Dass an allen diesen Stellen die Trimeter nicht einfach gesprochen wurden, ihre strophenartige Anordnung vielmehr an der begleitenden Musik einen Rückhalt hatte, ist kaum zu bezweifeln. Schwerlich hingegen war die Musik im Spiel, wenn auch ausserhalb der Umgebung lyrischer Partien sich eine symmetrische Vertheilung der Trimeter findet; an solchen Stellen scheint vielmehr einzig und allein die Vorliebe der Griechen für Symmetrie und Ebenmass die Dichter bestimmt zu haben, die Gedanken in parallelen Versgruppen zum Ausdruck zu bringen.

In neuerer Zeit hat die symmetrische Gruppirung der nicht gesungenen, oder wenigstens nicht förmlich gesungenen Verse des Dramas eine besondere Beachtung gefunden, und wurde sogar durch eigene Zeichen und Absätze im Texte der Autoren, wie in der Ilias von Köchly, im Prometheus von Wecklein, im Seneca von Peiper und Richter zur äusseren Anschauung

gebracht. Ja schon im Alterthum hat Heliodor, wie Hense in den Heliodoreischen Untersuchungen S. 75 ff. hübsch nachweist, den Parallelismus der in Trimetern gedichteten Dialogpartien in Aristophanes Frieden 922—38 = 956—73 beachtet und durch Setzung von eigenen Zeichen (δύο διπλαῖ) ausgedrückt. Bei der ganzen Frage, in deren Erörterung nach allen Seiten über das Ziel geschossen wurde, wird man sich aber vor allem darüber verständigen müssen, ob jene an einzelnen Stellen namentlich des dramatischen Dialoges ganz offenbar vorliegende Gleichheit der Absätze und Wechselreden blos aus dem Streben nach Ebenmass und gleichmässigem Ausdruck paralleler Gedankenreihen hervorgegangen ist, oder in der Gleichheit der Melodie und der musikalischen Begleitung begründet war. Je nachdem man zu dieser Vorfrage Stellung genommen hat, wird man sich entweder mit der Anerkennung einzelner offenbarer Fälle von Gleichheit in Rede und Widerrede, Grund und Widergrund, Begründung und Folge begnügen, oder sich zur gewaltsamen Durchführung der strophischen Responsion verführen lassen.

Die Annahme musikalischer Begleitung der Trimeter hat nun zwar in neuerer Zeit viele Freunde und Vertheidiger gefunden; so sagt H. Hirzel in seiner lehrreichen und besonnenen Abhandlung, de Euripidis in componendis diverbiis arte: 'non inmerito colligi potest fuisse alia, quorum auxilio partium concinnitas in audientium mentem sese insinuaret efficacius. cuiusmodi est de quo Hermannus monuit (Elem. doctr. metr. p. 725), aequabili actorum conlocatione et gestuum similitudine factum esse, ut oculis quoque cerneretur aequabilitas. est hoc aliquid, fatemur, in diverbiis potissimum; haudquaquam tamen sufficit, cum nihil fere valeat ad orationes, et in his quidem multum tribuendum erit loquendi pausis singulos articulos insignite distinguentibus. sed cum ne haec quidem sufficere videantur ad elaboratam illam trimetrorum artem satis efferendam, eo adducor, ut hanc numerorum aequabilitatem arctissimo vinculo cum artis musicae rationibus coniunctam fuisse credam.' Nake aber ruft, als ob es sich um eine ausgemachte Sache handle, in einem Aufsatz im Rhein. Mus. XVII 521 aus: 'die musikalische Begleitung erst machte den kunstvollen Bau des Dialoges dem Zuschauer recht verständlich, auch an Stellen, die unserer Einsicht in Folge des gänzlichen Verlustes jenes nicht unwesentlichen Theiles des Dramas zur Hälfte verschlossen sind'. Aber abgesehen davon, dass die Elegien des Solon, für die gleichfalls Weil im Rh. M. XVII 1—13 strophische Responsion angenommen hat, zugestandener Massen (vgl. § 251) nicht gesungen sondern gesprochen wurden, und abgesehen von den Trimetern in den Tragödien des Seneca, von denen doch kaum éiner im Ernste behaupten wird, dass sie zum musikalischen Vortrag bestimmt waren, hat es auch durchaus keine Wahrscheinlichkeit, dass sämmtliche Theile des griechischen Dramas gesungen oder von der Flöte begleitet waren. Denn einmal spricht Plutarch an der bekannten Stelle de mus. c. 28 nur von der Tragödie, während Oeri (Jahrb. f. Phil. 1870 S. 362 ff.) gerade bei Aristophanes die meisten und interessantesten Fälle von symmetrischer Anordnung des Dialoges nachgewiesen hat; sodann sagt auch Lucian de salt. c. 27 'ἐνίοτε περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφοράς' ausdrücklich, dass nur manchmal der Schauspieler die Declamation

der Trimeter bis zum Gesang gesteigert habe; endlich würde auch die lebensvolle Kunst der Schauspieler, durch die oft ein in der Thesis verstecktes Wörtchen hervorgehoben und den natürlichen Accenten Rechnung getragen werden musste, auf eine unerträgliche Weise durch die Begleitung eines gewöhnlichen Flötenbläsers gestört und behindert worden sein.

Wir werden daher wohl in der Nähe von Chorliedern an eine strophische, in der Musik ausgeprägte Responsion der Trimeterpartien denken dürfen, an den übrigen Stellen aber, namentlich an denen, wo sich kürzere und längere Reden, wie in Aesch. Sept. 375 ff., Soph. Ant. 639—679 = 683—723, Aias 646—92 = 815—[839—42]865, Eur. Med. 465—521 = 522—78, Hec. 1132—82 = 1187—237, Cycl. 347—55 = 599—606, Phoen. 469—496 = 499—525, oder scenische Abschnitte, wie in Arist. Nub. 1—128 = 129—[195—9]262, Thesm. 1—38 = 63—100, Plut. 1097—1133 = 1134—70, Acharn. 1018—36 = 1048—66, Aesch. Agam. 1—19 = 20—39, Eur. Hec. 216—98 = 299—381, Iph. Aul. 1098—1121 = 1122—45, Rhes. 85—136 = 149—200 von gleichem Umfange gegenüber stehen, nur einen äusserlichen Ausdruck des den Hellenen in höherem Grade wie uns innewohnenden Gefühles für Ebenmass und Harmonie erblicken. Wir werden dieses um so mehr thun, als auf der anderen Seite auch Stellen vorkommen, welche wohl im Inhalt, nicht aber auch in der metrischen Form eine parallele Anordnung aufweisen. So leitet z. B. Teiresias im Oedipus Rex 408 seine Gegenrede mit den Worten ein εἰ καὶ τυραννεῖς, ἐξισωτέον τὸ γοῦν ἴς' ἀντιλέξαι, gleichwohl aber zählt seine Rede 21, die des Oedipus 24 Verse, und ähnlich ist das Verhältniss in Soph. Aias 1226—63 ∼ 1266—1315, Eur. Troad. 914—65 ∼ 969—1032, Hec. 251—95 ∼ 299—331, 1132—82 ∼ 1187—1237, Hippol. 936—980 ∼ 983—1035, Alc. 629—672 ∼ 675—705, Orest. 640—679 ∼ 682—716, Rhes. 393—421 ∼ 422—53. Auch spricht gegen die Heranziehung der musikalischen Begleitung zur Erklärung der parallelen Anordnung einzelner Trimeterpartien entscheidend der Umstand, dass selbst solche Partien griechischer Dramen, deren Vortrag zweifelsohne von der Flöte begleitet war, jene strophische Responsion vermissen lassen, wie z. B. die anapästischen, zwischen den Strophen eingelegten Systeme in der Parodos des Aias. Wie viel aber das blosse Streben nach Symmetrie auch bei mangelnder Musikbegleitung vermag, kann man aus den ältesten Stücken des Corneille und seiner Vorgänger in der französischen Tragödie erkennen, die eingestandener Massen sich die Fessel anlegten, einzelne Scenen aus gleich vielen Versen zusammenzusetzen.

Die Literatur über die Frage der strophischen Anordnung des Dialogs im attischen Drama ist sehr reichhaltig; ich begnüge mich zu verweisen auf Ritschl, der Parallelismus der sieben Redenpaare in den Sieben gegen Theben des Aeschylus (opusc. I 300 ff.), Ribbeck, die symmetrische Composition der antiken Poesie (Schweiz. Mus. 1863 S. 213 ff.), Wecklein im Philologus XXXI 733—46, Oeri in Jahrb. f. Phil. 1870 S. 362 ff., im Programm Novae in responsionem Aristophaneam animadversiones und in Verhandl. der Tübinger und Wiesbadener Philologenversammlung, XXXI 156—65 und XXXII 142—61. Ueber den Zusammenhang jener strophischen Anordnung mit den Bewegungen des Chors siehe meine Abhandlung, Theilung des Chors im attischen Drama in Abhdl. d. bayer. Akad. XIV S. 8 ff.

683. Kehren wir zur systematischen Composition zurück, indem wir jetzt auch die ποιήματα κοινά unter derselben subsumiren, so war die Wiederkehr derselben Periode weitaus die beliebteste und häufigste Form; sie empfahl sich durch ihre Einfachheit und leichte Fasslichkeit und entsprach der Vorliebe der Hellenen für begränzte, symmetrische Formen. Wie daher auch heut zu Tage noch die Volkslieder durchweg strophisch componirt sind und dieselbe Melodie wieder und wieder erklingen lassen, so war auch bei den Griechen bis zur Zeit des peloponnesischen Krieges die strophische Composition die herrschende Form der Melik.

Die ποιήματα ἀπολελυμένα, welche sich unseren durchcomponirten Liedern vergleichen, kamen erst gegen Ende der classischen Zeit der griechischen Literatur auf, als das Virtuosenthum des Einzelgesangs den alten einfachen Chorgesang in den Hintergrund drängte und die Componisten sich in übertriebener Weise auf das Nachahmen des Inhaltes der Texte durch Rhythmus und Melodie verlegten. Vergleiche Aristoteles, probl. XIX, 15: οἱ διθύραμβοι, ἐπειδὴ μιμητικοὶ ἐγένοντο, οὐκέτι ἔχουσιν ἀντιστρόφους, πρότερον δὲ εἶχον. αἴτιον δὲ ὅτι τὸ παλαιὸν οἱ ἐλεύθεροι ἐχόρευον αὐτοί· πολλοὺς οὖν ἀγωνιστικῶς ᾄδειν χαλεπὸν ἦν, ὥστε ἐναρμόνια μέλη ἐνῆδον· μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἑνὶ ῥᾷον ἢ τοῖς πολλοῖς, καὶ τῷ ἀγωνιστῇ ἢ τοῖς τὸ ἦθος φυλάττουσιν. διὸ ἁπλούστερα ἐποίουν αὐτοῖς τὰ μέλη, ἡ δὲ ἀντίστροφος ἁπλοῦν· ἀριθμὸς γάρ ἐστι καὶ ἑνὶ μετρεῖται. Die Alten führen als Beispiele solcher durchcomponirten Gesänge die kitharodischen Nomen des Timotheus und die jüngeren Dithyramben an; wir können den Umschwung der Composition am besten an den Tragödien des Euripides wahrnehmen. Denn dieser drängte, um der Liebhaberei seiner Zeit entgegenzukommen, die Chorpartien des Dramas zurück und gab dafür den freier componirten Monodien einen desto grösseren Spielraum. Aber auch Aristophanes, der sich sonst als einen so grossen Freund des alten volksthümlichen Chorgesangs zeigte und in den Fröschen V. 1330 ff. den Euripides gerade wegen der Monodien so bitter verspottete, schwamm nicht immer gegen den Strom der Zeit und lieferte namentlich in dem Gesang des Wiedehopfs in den Vögeln V. 227—63 ein herrliches Beispiel eines ποίημα ἀπολελυμένον.

Der Verfasser der Problemata fährt an der angezogenen Stelle fort: τὸ δ' αὐτὸ αἴτιον καὶ διότι τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντι-

cτροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίcτροφα. Das bewahrheitet sich auch darin, dass die römische Komödie, nachdem sie den Chor aufgegeben hatte, auch keine antistrophischen Cantica mehr kennt. Statt dessen haben aber Plautus und Terenz bei der niedrigen Bildung der Römer in Gesang und Musik sich auch in den Gesangspartien ihrer Stücke mit den einfachsten Arten der stichischen und systematischen Composition begnügt.

Die Form der ποιήματα ἄνιcα ἐξ ὁμοίων eignete sich am meisten zu Gesängen, welche zur Begleitung des Marsches bestimmt waren. Denn einerseits ermöglichte die Gleichheit des Rhythmus und die gleiche Grösse der einzelnen Kola das taktfeste Einhalten des gleichen Schrittes beim Marschiren, und anderseits war die Wiederkehr der gleichen Perioden bei Gedichten, in denen es mehr auf die Gleichmässigkeit der rhythmischen Bewegung als auf den Reichthum des melodischen Vortrags abgesehen war, kein in der Sache begründetes Bedürfniss. Jedoch wandte auch Anacreon in seinen einfachen und durch ihre Einfachheit bezaubernden Liedern die schlichte Form des cύcτημα ἐξ ὁμοίων in der Art an, dass er dasselbe System strophisch wiederkehren liess. Auch darin fand er in Aristophanes einen Nachahmer, der in den melischen Partien sich am meisten an den teischen Sänger anschloss.

Unsere Componisten haben bekanntlich viele Lieder, welche vom Dichter in Strophen verfasst waren, nichtsdestoweniger durchcomponirt, und auch in dem griechischen Kirchengesang ist die Melodie von Liedern, deren einzelne Troparien nicht blos nach dem gleichen metrischen Schema verfasst sind, sondern auch ehedem nach der gleichen Melodie gesungen wurden, vielfach im Laufe der Zeit eine wechselnde und ungleichmässige geworden. Das gleiche dürfen wir für die classische Periode der griechischen Poesie, bei der Form und Vortrag in so inniger Harmonie stund, sicherlich nicht annehmen, aber möglicher Weise wurden auch bei den Alten in späterer Zeit die Strophen desselben Gedichtes, welche ursprünglich die gleiche Melodie hatten, mit erheblichen Variationen gesungen. Insbesondere aber hiesse es den Römern einen unerhörten Stumpfsinn zuschreiben, wenn man annehmen wollte, dass die gleichen Verse der plautinischen Cantica oder gar die daktylischen Hexameter der Bucolica des Vergil sämmtlich mit der ganz gleichen Modulation gesungen worden seien. Hier wird also der Componist theils mehrere Verse zu einer höheren Einheit verbunden, theils den rhythmisch gleichen Versen unter Beachtung des verschiedenen Sinnes und der verschiedenen Accentuation verschiedene Melodien unterlegt haben.

Architektonik des Periodenbaus.

684. Um zum vollen Verständniss der Composition lyrischer Gedichte zu gelangen, müssen wir von der Betrachtung der Periode ausgehen. Die Periode wird von Aristoteles rhet. III 9 folgender Massen definirt: λέγω περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὑτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον. Es kommt also bei der Periode, wie auch schon der Name andeutet, hauptsächlich auf den Anfang und Schluss an. Auch der römische Rhetor Quintilian hebt dieses hervor, wenn er Inst. IX 4, 49 bemerkt: initia clausulaeque plurimum momenti habent. Mehr aber als der Anfang ist der Schluss von massgebender Bedeutung, da die Umbiegung der Linie, die καμπή, einen Hauptgesichtspunkt in dem Bau und in der Analyse der Periode bildet. Wir wollen also zunächst die Art der Abrundung der Periode ins Auge fassen.

Wir haben oben § 170 f. einen Unterschied zwischen Periode und Perikope aufgestellt; hier begreifen wir unter dem Namen Periode auch die Perikope mit ein. Wir folgen aber in diesem Abschnitt der generellen Bedeutung des Wortes, weil jene specielle Unterscheidung mehr für metrische Licenzen als für Fragen der Composition von Bedeutung ist.

685. Der einfachste Bau der Periode ist der, dass das letzte Kolon sich von den vorausgehenden nur durch den katalektischen Schluss unterscheidet. Es ist dieses die charakteristische Form der Systeme, wie z. B. des glykoneischen Systems des Anakreon

Ἐγὼ δ' οὔτ' ἂν Ἀμαλθίης
βουλοίμην κέρας οὔτ' ἔτη
πεντήκοντα τε κἀκατὸν
Ταρτησσοῦ βασιλεῦσαι.

Auf das Gleiche kommt es hinaus, wenn das Schlusskolon um ein oder zwei Takte länger ist, aber die gleiche Form der katalektischen Schlussfigur hat, wie in der jambischen Periode des Sophokles, Ant. 872—5:

σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμῇ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Einen ähnlichen Bau haben auch diejenigen Perioden, in denen bei fortlaufendem Rhythmus auf éinen oder mehrere Verse ein

kurzes Kolon, oder umgekehrt auf mehrere Kola ein abschliessender Vers folgt, wie in Arist. Acharn. 1222 f.:

θύραζε μ᾽ ἐξενέγκατ᾽ ἐς τοῦ Πιττάλου
παιωνίαισι χερσίν.

Arist. Ran. 416 ff.

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον,
ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτορας.

In der zuletzt angeführten Periode folgt im Gegensatz zu dem gewöhnlicheren, umgekehrten Verhältniss auf zwei katalektische Verse ein akatalektischer; dadurch rafft sich gewisser Massen der schlaffe gemächliche Rhythmus am Schlusse zur grösseren Energie auf.

Der Abschluss einer aus längeren Versen bestehenden Periode durch ein blosses Kolon, Clausula von den lateinischen Grammatikern genannt, war besonders den römischen Dichtern Plautus und Terentius eigen.

Die an zweiter Stelle angeführte Form der Periode findet sich auch häufig in der deutschen Poesie; so unter anderen in der Nibelungenstrophe, in der der letzte der vier Verse éine Hebung mehr hat als die andern.

686. Complicirter schon wird die Form der Composition, wenn das Schlusskolon nicht blos katalektisch schliesst, sondern auch mit einem anderen Takttheil als die anderen Kola der Periode anfängt, wie in Arist. Nub. 290:

ἀλλ᾽ ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον
ἀθανάτας ἰδέας ἐπιδώμεθα
τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν.

Weitaus am häufigsten aber unterscheidet sich in den kunstvolleren Perioden das Schlusskolon von den vorausgehenden auch noch durch eine kleine Verschiedenheit des rhythmischen Baus. Muster und Vorbild dieser Art der Composition war die sapphische Strophe:

Φήνεταί μοι κῆνος ἴσος θέοισιν
ἔμμεν ὤνηρ, ὄστις ἐναντίος σοι
ἰζάνει καὶ πλασίον ἆδυ φωνεύ-
σας ὑπακούει.

Besonders häufig aber ward auf solche Weise der aufgeregte Rhythmus daktylischer, kretischer und choriambischer Perioden am Schluss in den ruhigen Gang einer jambischen oder trochäischen Clausula hinübergeleitet, wie in Arist. Lys. 343—6:

καί σε καλῶ ξύμμαχον, ὦ
Τριτογένει᾽, ἤν τιν᾽ ἐκεί-

νων ὑποπίμπρῃ τις ἀνήρ,
φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν.

Jambische, trochäische und dochmische Perioden hingegen schliessen gern mit einem logaödischen Kolon ab, indem unmittelbar vor dem Schluss der Rhythmus noch ein Mal in eine grössere Wallung kommt, wie in Eur. Alc. 86—8:

κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ
χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων;

Alle bis jetzt angeführten Perioden haben den gemeinsamen Namen περίοδοι ἐπῳδικαί. Eingeführt wurde diese Art der Composition durch den Jambendichter Archilochus. Die Beispiele entlehnten wir sämmtlich der griechischen Poesie, weil diese die Schöpferin des kunstvollen Baues der Perioden gewesen ist; aber auch in der lateinischen Literatur, insbesondere bei Plautus und Terentius und dann bei Horaz, ist die Form der epodischen Periode reich vertreten.

687. Die Umbiegung der Periode konnte sich aber auch in zwei Gliedern vollziehen. Es geschah dieses auf die einfachste Weise in den anapästischen, choriambischen und glykoneischen Systemen dadurch, dass dem katalektischen Dimeter ein Monometer oder eine Tripodie als κῶλον παρατέλευτον vorausgeschickt wurde, so in dem anapästischen System des Aesch. Eum. 1010—3

ὑμεῖς δ' ἡγεῖσθε, πολισσοῦχοι
παῖδες Κραναοῦ, τοῖσδε μετοίκοις·
εἴη δ' ἀγαθῶν
ἀγαθὴ διάνοια πολίταις.

ebenso in der choriambischen Perikope des Arist. Lys. 326—9

ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε· μῶν | ὑστερόπους βοηθῶ;
νῦν δὲ γὰρ ἐμπλησαμένη | τὴν ὑδρίαν κνεφαία
μόλις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου | καὶ θορύβου | καὶ πατάγου χυτρείου.

Umgekehrt geht einige Mal auch dem Schlusskolon ein längeres κῶλον παρατέλευτον voraus, wie in Eur. Phönissen 247—9

κοινὸν αἷμα, κοινὰ τέκεα
τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς,
ὧν μέτεστί μοι πόνων.

oder in Eur. Ion 468—71

ἱκετεύσατε, ὦ κόραι,
τὸ παλαιὸν Ἐρεχθέως

γένος εὐτεκνίας χρονίου καθαροῖς
μαντεύμασι κῦρσαι.

Jene doppelten Schlusskola können aber auch mannigfachere Formen haben, wofür ich drei verschiedene Beispiele anführen will, Soph. Oed. R. 270—2

ἔνοπλος γὰρ ἐπ᾽ αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γαμέτας,
δειναὶ δ᾽ ἅμ᾽ ἕπονται | Κῆρες ἀναπλάκητοι.

Aesch. Pers. 961—5

ὀλοοὺς ἀπέλειπον
Τυρίας ἐκ ναὸς
ἔρροντας ἐπ᾽ ἀκταῖς
Σαλαμινιάσι στυφελοῦ
θείνοντας ἐπ᾽ ἀκτᾶς.

Eur. Hel. 330—3:

φίλαι, λόγους ἐδεξάμαν·
βᾶτε, βᾶτε δ᾽ εἰς δόμους,
ἀγῶνας ἐντὸς οἴκων
ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς.

In dem ersten Beispiel schliessen die beiden Schlusskola katalektisch, in dem zweiten erhebt sich vor dem Schluss der Rhythmus im vorletzten Glied noch einmal zum energischen akatalektischen Gang, in dem dritten endlich rafft sich gewisser Massen der Rhythmus nach dem schlaffen weiblichen Schluss des vorletzten Kolon nochmals zur männlichen Energie im letzten Gliede auf.

688. Nebst dem Schluss wandten die Dichter dem Anfang der Periode ihre Hauptaufmerksamkeit zu. Die einfachste Art, die Periode einzuleiten, bestand in dem Vorschlag eines Auftaktes, wie in Aesch. Suppl. 795:

ἡ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσ|δεικτος οἰόφρων κρεμὰς
γυπιὰς πέτρα βαθὺ | πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
πρὶν δαΐκτορας βίᾳ | καρδίας γάμου κυρῆσαι.

Mit der Anakrusis steht auf einer Stufe die jambische Form der Basis logaödischer Verse, wie wir sie oben § 685 in der glykoneischen Strophe des Anacreon trafen.

Weiter ausgeführt ist die jambische Basis in der jambischen Dipodie, welche nicht selten trochäische und logaödische Perioden einleitet, wie in Eur. Suppl. 783—6:

ἐμοὶ δὲ παί|δων μὲν εἰσιδεῖν μέλη

πικρὸν καλὸν θέαμα δ', εἴπερ ὄψομαι
τὰν ἄελπτον ἁμέραν
ἰδοῦσα πάν|των μέγιστον ἄλγος.

689. An die Einleitung eines rhythmischen Satzes durch einen Auftakt sind wir auch durch unsere Musik gewöhnt; eigenthümlich war den Griechen die Form des kopflosen Anfangsgliedes (κῶλον ἀκέφαλον). Wie nämlich das Schlusskolon häufig mit dem schlechten Taktheil begann, wenn die vorausgehenden Glieder mit dem guten begonnen hatten, so konnte auch dem Anfangskolon vorn ein Taktheil oder der Theil eines Taktheiles fehlen. Am einleuchtendsten liegt diese Form des Periodenbaus in den kopflosen glykoneischen Systemen zu Tag, wie in Soph. Oed. R. 1186 ff.

ἰὼ γενεαὶ βροτῶν
ὡς ὑμᾶς ἴσα καὶ τὸ μη-
δὲν ζώσας ἐναριθμῶ.

Aber auch im jonischen System treffen wir nicht selten den gleichen Bau, wie in Aesch. Prom. 397 ff.

στένω σε τᾶς οὐ-
λομένας τύχας, Προμηθεῦ,
δακρυσίστακτον ἀπ' ὄσσων.

In die gleiche Kategorie gehören auch diejenigen Perioden, in denen umgekehrt das erste Kolon vorn um einen Taktheil grösser ist, wie Soph. El. 1058 ff.

ὦ χθονία βροτοῖσι φάμα,
κατά μοι βόασον οἰκτρὰν
ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρείδαις.

In den hier angeführten Beispielen tritt der erste Vers gleichsam als ein Proodus den anderen Gliedern der Periode voran; wir können daher passend diese Art von Bildungen proodische Perioden im Gegensatz zu den oben definirten epodischen Perioden nennen.

690. Auf eine kunstvollere Gestaltung der mittleren Glieder der Periode verwandten die Dichter weniger Mühe. Weitaus den grössten Theil der Perioden bauten sie so, dass sie den eigentlichen Körper der Periode nicht mehr weiter gliederten, dass also nur eine grössere oder kleinere Zahl von gleichen mittleren Gliedern durch ein verwandtes Anfangskolon eingeleitet und eine verwandte Clausula abgeschlossen wurde. Doch fehlt es auch nicht an kunstvoller gebauten Perioden, von denen einige nach

einem so durchsichtigen Plane angelegt sind, dass sich derselbe leicht durch Buchstabenschemata veranschaulichen und durch bestimmte Kunstausdrücke charakterisiren lässt. Von diesen will ich die hauptsächlichsten hier zusammenstellen:

Mesodische Periode nach der Formel a b a.

Arist. Vesp. 1060—2:

ὦ πάλαι ποτ᾽ ὄντες ὑμεῖς | ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς,
ἄλκιμοι δ᾽ ἐν μάχαις,
καὶ κατ᾽ αὐτὸ δὴ μόνον τοῦτ᾽ | ἄνδρες ἀλκιμώτατοι.

Eur. Hippol. 755—7:

ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν
ὀλβίων ἀπ᾽ οἴκων
κακονυμφοτάταν ὄνασιν.

Palinodische Periode nach der Formel a b b a.

Eur. Phoen. 1499—1502:

τίνα δὲ προσῳδόν
ἢ τίνα μουσοπόλον στοναχὰν ἐπί
δάκρυσι δάκρυσι, ὦ δόμος ὦ δόμος,
ἀνακαλέσωμαι;

Eur. Hec. 684—7:

ὦ τέκνον, ὦ τέκνον,
ἀεὶ κατάρχομαι νόμον
βακχεῖον ἐξ ἀλάστορος
ἀρτιμαθὴς κακῶν.

Palinodisch-mesodische Periode nach der Formel a b c b a.

Aesch. Choeph. 42—8:

τοιάνδε χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν,
ἰὼ γαῖα μαῖα μωμένα μ᾽
ἰάλλει δύσθεος γυνά·
φοβοῦμαι δ᾽ ἔπος τόδ᾽ ἐκβαλεῖν·
τί γὰρ λύτρον πεσόντος αἵματος πέδοι;

Distichische Periode nach der Formel a b a b.

Alcman:

Ἦ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός, ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἁγησιχόρας ἐπανθεῖ.

Distichisch-epodische Periode nach der Formel a b a b a oder a b a b c.

Eur. Bacch. 902—6:

εὐδαίμων μὲν ὃς ἐκ θαλάςςης
ἔφυγε χεῖμα, λιμένα δ᾽ ἔκιχεν·
εὐδαίμων δ᾽ ὃς ὕπερθε μόχθων
ἐγένεθ᾽· ἕτερα δ᾽ ἕτερος ἕτερον
ὄλβῳ καὶ δυνάμει παρῆλθεν.

Soph. El. 483—7:

οὐ γάρ ποτ᾽ ἀμναςτεῖ γ᾽ ὁ φύςας | Ἑλλάνων ἄναξ,
οὐδ᾽ ἁ παλαιὰ χαλκόπλακτος | ἀμφάκης γένυς,
ἅ νιν κατέπεφνεν αἰςχίςταις ἐν αἰκίαις.

Mit der Aufstellung der Hauptformen des Periodenbaus haben wir noch keinen Hauptschlüssel für die rhythmische Analyse aller griechischen Strophen gefunden, da die Lyriker sich in der Auffindung mannigfaltigster Spielarten gefielen. Aber an verderbten Stellen gibt uns doch die Eurythmie einen wichtigen Fingerzeig für die Auffindung des richtigen Wegs. So stimmt in Soph. Oed. R. 1204 ff. = 1214 ff.

Τανῦν δ᾽ ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος;
τίς ἐν πόνοις τίς ἄταις ἀγρίαις
ξύνοικος ἀλλαγᾷ βίου;

der 2te Vers der Strophe nicht zum entsprechenden Vers der Antistrophe. Aber von allen Emendationsversuchen, welche ich bei M. Schmidt verzeichnet finde, genügt kein einziger vollständig. Einen ganz befriedigenden Periodenbau aber erhalten wir, wenn wir nur in der Strophe mit G. Hermann die Satzglieder umstellen:

τίς ἄταις (oder ἄταιςιν) ἀγρίαις τίς ἐν πόνοις

Denn dann ergibt sich eine epodische Periode mit ununterbrochenem Rhythmus:

∪ _́ ∪ ⊔ _́ ∪ _ ∪ _́ ∪ _
∪ ⊔́ ⊔ ∪∪́ ∪ _ ∪ _́ ∪ _
∪ _́ ∪ _ ∪ _́ ∪ _

691. Noch eine verwickelte und schwer zu lösende Frage bleibt uns in diesem Kapitel zu erörtern übrig, nämlich die, ob innerhalb einer Periode der Rhythmus ununterbrochen fortgehe. Unzweifelhaft ist dieses der Fall in den eigentlichen Systemen, indem hier der Dichter selbst durch die metrische Form andeutete, dass er das ganze System nicht anders als wie einen einzigen Vers betrachtet wissen wollte. Auch in den kunstvolleren Perioden, in denen äusserlich die rhythmische Continuität unterbrochen ist, lässt sich meistens durch dreizeitige Messung der

Schlusslänge katalektischer Kola oder durch Annahme einer kleinen Pause vor dem abschliessenden Epodus der ununterbrochene Fortgang des Rhythmus herstellen, wie in der oben angeführten Periode des Euripides Alc. 86—8

κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας ⏑̄ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⌴ |
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων. –⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⌴ |

oder in dem Stasimon des Sophokles Oed. R. 1193—5

τὸν σὸν δαίμονα τὸν σὸν, ὦ – ⏑̄ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⌴ |
τλᾶμον Οἰδιπόδα, βροτῶν – ⏑̄ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⌴ |
οὐδὲν μακαρίζω. ∧ ⏑̄ –⏑ ⏑ | ⌴ ⌴ | oder ⌴ –⏑ ⏑ | ⌴ ⌴ |

Aber der Durchführung des Princips, dass durchweg in allen Perioden und zu allen Zeiten die Regel der rhythmischen Continuität gewahrt worden sei, stellen sich doch grosse Schwierigkeiten und gewichtige Bedenken entgegen.

Denn wollen wir auch davon absehen, dass bei Annahme rhythmischer Continuität der hin und wieder, wie in Aesch. Choeph. 458 f.

στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ᾽ ἐπιρροθεῖ,
ἄκουσον ἐς φάος μολών

innerhalb einer Periode am Ende eines Kolon zugelassene Hiatus (vgl. § 166) ohne Rechtfertigung bleibt, so werden wir doch schwerlich über die andere Schwierigkeit hinweg kommen, dass in Perioden, wie Soph. Oed. Col. 1735

αἰαῖ, δυστάλαινα, ποῖ δῆτ᾽ ⌴́ ⌴ ⊥ ⏑ – ⏑ ⌴́ ⌴
αὖθις ὧδ᾽ ἔρημος ἄπορος ⊥ ⏑ – ⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⏑
αἰῶνα τλάμον᾽ ἕξω, ⏑̄ ⊥ ⏑ – ⏑ ⌴́ ⌴

Aesch. Agam. 119

βοσκόμενοι λαγίναν ἐρικυμάδα φέρματι γένναν –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑––
βλαβέντα λοισθίων δρόμων, ⏑–⏑ –⏑ –⏑ –

Ausserdem würde sich in vielen Perioden die rhythmische Continuität nur mit Zuhilfenahme übergrosser Pausen und Dehnungen durchführen lassen, wenn man nicht die Vereinbarkeit gerader und ungerader oder tetrapodischer und tripodischer Glieder zuliesse, wie in Eur. Alc. 980 ff.

καὶ τὸν ἐν Χαλύβοις δαμά- ⊥ ⏑ –⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⌴
ζεις σὺ βίᾳ σίδαρον, ⊥⏑ ⏑ – ⏑ ⌴́ ⌴
οὐδέ τις ἀποτόμου ⊥⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⌴́
λήματος ἐστιν αἰδώς ⊥⏑ ⏑ – ⏑ ⌴́ ⌴

ähnlich in Eur. Suppl. 804

ὦ παῖδες, ὦ πικρὸν φίλων ⏑̄ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –
προσηγόρημα ματέρων, ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –
προσαυδῶ σὲ τὸν θανόντα, ⏑ ⊔ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –

Vgl. Soph. Oed. Col. 235. 540. 677. 1672, El. 126, Phil. 143. 1131. 1208, Eur. Hec. 167. 209; Med. 208, Andr. 796, Eur. Choeph. 231. 383. 419, Eum. 156, Soph. Oed. R. 1205, Eur. Orest. 843, Arist. Lys. 1258. Wir sind daher mindestens zu der Annahme gedrängt, dass erstens nicht in allen Perioden die gerade Gliederung oder die dipodische Messung ununterbrochen von Anfang bis zum Schluss durchgehe, und dass zweitens in einigen Perioden der Epodus eine rhythmische Reihe für sich bildet, der mit den vorausgehenden Gliedern nicht durch rhythmische Continuität verbunden ist.

Damit dass ich dem Satz, innerhalb einer Periode müsse der Takt ununterbrochen vom Anfang bis zum Schluss fortgehen, in seiner Allgemeinheit entgegentrete, will ich natürlich nicht den Nachweis der Taktcontinuität in einzelnen Perioden von der Hand weisen. Umgekehrt scheint der ununterbrochene gleichmässige Taktfortgang so sehr zum Wesen eines rhythmischen Ganzen zu gehören, dass ich denselben überall, wo es mit einfachen Mitteln geschehen kann, herzustellen versuche. Es scheint aber die natürliche Forderung nicht von allen Dichtern und in allen Dichtungsarten in gleicher Art gewahrt worden zu sein. So ward namentlich in der epodischen Verbindung daktylischer und jambischer Reihen von Archilochus die Continuität nicht beachtet und dann auch von den späteren Dichtern weniger streng eingehalten. So stehen ferner bei Terenz die langen Verse mit ihren proodischen und epodischen Nebengliedern stets in rhythmischer Continuität, während sich Plautus noch nicht an ein solches Gesetz gebunden hat.

Die Strophe.

692. Eine Gruppe von Versen und Kolen heisst, insofern sie in derselben Gestalt noch einmal wiederkehrt, Strophe. Da viele Strophen aus nur einer Periode bestehen, so haben die alten Grammatiker die beiden Namen περίοδος und στροφή synonym gebraucht. In diesem Sinne sagt Dionysius von Halicarnass in der Schrift de admir. vi dicendi Demosthenis c. 50: εἴτε κατὰ στίχον, εἴτε κατὰ περίοδον, ἣν καλοῦσιν οἱ μουσικοὶ στροφήν· vergl. Dionysius de compos. verb. c. 19 p. 212 Sch., Marius Victorinus I 16, Planudes in Rhet. gr. V 510 ed. Walz., schol. metr. Pind. Ol. 5.

693. Was die Bedeutung des Wortes στροφή anbelangt, so liegt es nahe dasselbe mit dem lateinischen *versus* in Zusammen-

hang zu bringen und beide auf die Umkehr vom Schlusse einer rhythmischen Periode zum Anfange einer neuen zu deuten. Auch scheint so das Wort Terentianus Maurus gefasst zu haben, wenn er V. 2707 ff. von der zweiten asklepiadeischen Strophe bemerkt:

hanc docti tetracolon vocitant strophen;
nam post quatuor hos altera vertitur
ad legem similem consimilis strophe.

Beachten wir aber, in welchem Sinne der Chor in den Acharnern des Aristophanes V. 346 das Wort στροφή gebraucht

ὡς ὅδε γ' ὁ σειστὸς ἅμα τῇ στροφῇ γίγνεται

so werden wir um so eher geneigt sein dasselbe auf die Wendungen beim Tanze zu beziehen, als auch Plautus im Stichus V. 770 in ganz ähnlichem Sinne das lateinische versus gebraucht:

si istóc me vorsu víceris, alió me provocáto.

Auf eine orchestische Bedeutung weist auch die alte Verbindung von στροφή und ἀντιστροφή hin, von welchen Wörtern das eine die Kehr, das andere die Gegenkehr bedeutete.

694. Die Strophen haben sich von kleinen Anfängen zu grossen vielverschlungenen Gruppen allmählich herausgebildet. Die kleinste und älteste Strophe ist das daktylische Distichon, das aus zwei Versen desselben Rhythmengeschlechtes besteht, von denen der zweite dem Rhythmus einen melodischen Abschluss gibt. Den nächsten Fortschritt machte Archilochus, indem er nicht blos jene distichische Composition auf das ungleiche Taktgeschlecht übertrug, wie in

ὦ Ζεῦ πάτερ, Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὁρᾷς,

sondern auch Verse von verschiedenem Rhythmus zur Einheit verband, wie in

εὖ τοι πρὸς ἄεθλα δῆμος ἠθροΐζετο,
ἐν δὲ Βατουσιάδης.

Ja Archilochus gestaltete sogar schon die Strophe dreigliederig dadurch, dass er dem Epodus einen zweitheiligen, asynartetisch gebauten Vers vorausschickte, wie in

τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ | καρδίην ἐλυσθεὶς
πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν.

Das elegische Distichon und die Epoden des Archilochus wurden indess von den Alten nicht zu den Strophen im strengen

Sinn des Wortes gerechnet, so wenig als die Elegie oder die jambische Spottpoesie in den Kreis der Lyrik aufgenommen ward. Schon die Namen δίστιχον und ἐπῳδικόν weisen auf diese Sonderstellung hin, da zu ihnen nicht στροφή, sondern σύστημα zu ergänzen ist. In der That unterschieden sich auch dieselben in einem wesentlichen Punkt von den Strophen der Melik, nämlich darin, dass in ihnen in Bezug auf den Rhythmus und die Zahl der Takte, nicht auch in Bezug auf die Form der einzelnen Füsse Gleichheit der respondirenden Verse gefordert war. Es erregte deshalb nicht den mindesten Anstand, wenn in den Distichen und Epoden einem reinen Daktylus ein Spondeus, oder einem reinen Jambus ein Tribrachys gegenüberstund; nur der Schluss des Distichon, der am frühesten aus dem rhythmischen Vortrag in den melischen überging, erforderte schon in alter Zeit eine bestimmte gleichmässige Gestalt der Einzeltakte.

695. Ihre Ausbildung fand die Strophe erst in der melischen Poesie, als deren Begründer Censorinus c. 9 an der für die Entwicklung der griechischen Melopoiie so wichtigen Stelle Alcman bezeichnet: cum sint antiquissimi poetarum Homerus, Hesiodus, Pisander, hos secuti elegiarii Callinus, Mimnermus, Euenus, mox Archilochus et Simonides trimetrum iambicum, chorium catalecticum tetrametron composuerint, Archilochus etiam commata versibus adplicando variavit ea epodis (potius codd.) per plurimas species; secuit Alcman numeros et imminuit (etiam minuit codd.) in carmen; hinc poetice melice. In dem einzigen Gedichte des Alcman, von dem uns ein längeres Bruchstück erhalten ist, in dem oben § 639 zergliederten Parthenion, haben die einzelnen Strophen schon einen sehr grossen, vierzehn Kola und mehrere Perioden umfassenden Umfang. Weit kleiner und einfacher sind die Strophen der lesbischen Meliker Sappho und Alcäus. Zum Theil bestehen diese aus nur zweien, obendrein gleichen Versen, meistens aber umfassen sie vier Verse, welche so zur rhythmischen Einheit verbunden sind, dass die regelmässige Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung nirgends unterbrochen ist. Noch einfacher war, soweit man aus den wenigen Resten schliessen kann, der Strophenbau des Anacreon, indem dieser in seiner leichten tändelnden Poesie die kunstloseste Form der systematischen Composition, die Verbindung mehrerer gleicher Kola zu einem System oder einer Strophe mit Vorliebe zur Geltung brachte.

696. Auf der anderen Seite fand die Erhabenheit der cho-

rischen Lyrik in der grossartigen, verschlungenen Anlage ihrer Strophen einen entsprechenden Ausdruck. Die Strophen der dorischen Lyrik bestehen durchweg aus mehreren langgestreckten Versen, die in der Regel wiederum innerhalb des weiteren Rahmens der Strophe zu verschiedenen Gruppen oder Perikopen zusammengefasst sind. Die Alten haben diesen Unterschied der chorischen Strophenbildung wohl beachtet, und trefflich drückt sich Dionysius von Halicarnass de comp. verb. c. 19 also darüber aus: οἱ μὲν οὖν ἀρχαῖοι μελοποιοί, λέγω δὲ Ἀλκαῖόν τε καὶ Cαπφώ, μικρὰς ἐποιοῦντο στροφάς, ὥςτε ἐν ὀλίγοις τοῖς κώλοις οὐ πολλὰς εἰςῆγον τὰς μεταβολάς, ἐπῳδοῖς δὲ πάνυ ἐχρῶντο ὀλίγαις· οἱ δὲ περὶ Cτηςίχορόν τε καὶ Πίνδαρον μείζους ἐργασάμενοι τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ κῶλα διένειμαν αὐτάς, οὐκ ἄλλου τινὸς ἢ τῆς μεταβολῆς ἔρωτι. Die Dramatiker benützten sodann die verschiedenen Motive, welche sie bei den Lyrikern ausgebildet vorfanden, und ahmten ebenso die einfachen volksthümlichen συςτήματα ἐξ ὁμοίων des teischen Sängers, wie die kunstvollen Strophen der dorischen Lyriker nach; sie gingen sogar noch über Pindar hinaus, indem sie nicht selten innerhalb einer Strophe von einem Metrum zum andern übergingen.

Die alexandrinischen und römischen Dichter, welche ihre Lieder zunächst zum Lesen, nicht zum Singen bestimmten, konnten an jenen vielgestaltigen, nur durch die Melodie dem Verständniss näher gebrachten Wendungen der chorischen Lyrik keinen Gefallen finden und kehrten zu den einfachen Strophenbildungen der äolischen Dichter zurück. Als dann aber im christlichen Mittelalter Poesie und Gesang wieder in innigere Wechselbeziehung traten, kamen im byzantinischen Kirchengesang auch wieder Strophen von dem Umfang und der Mannigfaltigkeit der pindarischen auf, ohne dass ein direktes Anknüpfen an die alte Kunst der chorischen Lyrik nachweisbar oder nur wahrscheinlich wäre.

Bau und Analyse der Strophe.

697. Die Analyse der Strophen legt uns zunächst folgende zwei Fragen nahe, erstens in welche Elemente ist jede einzelne Strophe zu zerlegen, und zweitens wie hat der Dichter die einzelnen Elemente zu einem Ganzen verbunden. Was den ersten Punkt anbelangt, so haben die alten Metriker alle Strophen in eine kleinere oder grössere Anzahl von Gliedern (κῶλα) zerlegt.

Diese Zerlegung ging von der Voraussetzung aus, dass die Strophe eine einzige Periode bilde, ist aber eben desshalb auch nur da zutreffend, wo jene Voraussetzung zutrifft. Die meisten Strophen der Lyriker und Dramatiker aber haben nicht jenen einfachen Bau, sondern schliessen mehrere Perioden und Systeme in sich. In diesen genügt es also nicht die Strophe in so und so viele Kola zu zerlegen, sondern muss zuert die Strophe in ihre Perioden und müssen dann erst diese in ihre Kola zerlegt werden. Am einfachsten liegt dieses Verhältniss in denjenigen Strophen vor, welche aus mehreren Systemen aufgebaut sind, wie in der Parodos der Phönissen 202—13:

Τύριον οἶδμα λιποῦς' ἔβαν	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
ἀκροθίνια Λοξίᾳ	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
Φοινίςςας ἀπὸ νάςου	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ – ∧ ‖
Φοίβῳ δούλα μελάθρων	– – ⏓ \| –⏑ ⏑ – \|
ἵν' ὑπὸ δειράςι νιφοβόλοις	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ \| ⏖ ⏑ ⌴
Παρναςςοῦ κατενάςθην,	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ – ∧ ‖
Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά-	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏖ \|
τᾳ πλεύςαςα περιρρύτων	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
ὑπὲρ ἀκαρπίςτων πεδίων	⏖ ⏑ – ⏓ \| –⏑ ⏑ – \|
Σικελίας Ζεφύρου πνοαῖς	⏖ ⏑ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
ἱππεύςαντος ἐν ἀρμένῳ	– ⏓ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⌴ \|
κάλλιςτον κελάδημα.	– ⏓ –⏑ ⏑ \| ⌴ – ∧ ‖

Auch die Strophen unserer deutschen Poesie sind nur zum kleineren Theil so einfach gebaut, dass sie direkt in eine Anzahl von Versen zerfallen. Die meisten lassen mehrere Perioden unterscheiden, die theils aus 2 theils aus 3 Gliedern bestehen und öfters durch einen eingliederigen Vers als Epode abgeschlossen werden. Zum Beweise setze ich einige Strophen bekannter Lieder Göthe's her:

Es war ein Kind, das wollte nie | zur Kirche sich bequemen,
Und Sonntags fand es stets ein Wie, | den Weg ins Feld zu nehmen.

Was hör' ich draussen vor dem Thor, | was auf der Brücke schallen,
Lass den Gesang vor unserm Ohr | im Saale wiederhallen?
Der König sprach's, der Page lief; | der Knabe kam, der König rief:
Lasst mir herein den Alten!

O wären wir weiter, o wär' ich zu Haus!
Sie kommen. Da kommt schon der nächtliche Graus;
Sie sind's die unholdigen Schwestern.
Sie streifen heran und sie finden uns hier,
Sie trinken das mühsam geholte das Bier,
Und lassen nur leer uns die Krüge.

Ich habe hier die Strophen anders, wie in den Ausgaben geschrieben, um gleich die Periodengliederung ins Auge fallen zu lassen. Ganz so werden ja jetzt in neueren Ausgaben die Strophen des Sophokles gedruckt, während die Handschriften die Koleneintheilung unserer Götheausgaben aufweisen. Vgl. Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik S. 42 ff.

698. Die nach der Weise der Systeme gebauten Strophen lassen sich leicht und sicher in ihre Perioden und Glieder zerlegen; das ist aber nicht in gleichem Grade bei den übrigen Strophengattungen der Fall. Auf der einen Seite ist man bei nicht wenigen Strophen der Dramatiker in Zweifel, ob sie überhaupt eine Unterabtheilung zulassen und nicht gleich in Kola zu zerlegen seien, und auf der anderen Seite ist namentlich bei Pindar durch die äusseren Merkmale des Hiatus und der syll. anceps wohl die Zerlegung der Strophe in Zeilen oder Verse deutlich angezeigt, ist man aber vielfach im Ungewissen, aus welchen Gliedern jene Verse bestehen und ob nicht mehrere derselben zur höheren Einheit einer Perikope zu verbinden sind. So hat z. B. Böckh in der ersten olympischen Ode die Kola

ἔνθα δευτέρῳ χρόνῳ
ἦλθε καὶ Γανυμήδης

als 2 Verse in 2 Zeilen geschrieben, während er die beiden ersten Kola des Liedes

Χάρις δ' ἅπερ ἅπαντα τεύ|χει τὰ μείλιχα θνατοῖς

zu einem Verse zusammenfasste. Nichtsdestoweniger aber bilden auch jene zwei Kola nur Theile einer Periode, und besteht der Unterschied der zwei Perioden nur darin, dass in der ersten die beiden Glieder enger zusammengefasst, in der zweiten lockerer aneinander gereiht sind. Wer daher die schwierige Aufgabe einer kunstgerechten Analyse der Strophen befriedigend lösen will, darf weder von dem Glauben ausgehen, dass seine Aufgabe lediglich in der richtigen Abtheilung der Verse bestehe, noch auch von dem Phantom sich leiten lassen, als ob sich éin Grundschema für die Zergliederung aller Strophen finden lasse. Es sind aber zwei Gesichtspunkte, die man bei einem Versuch der Abgrenzung einzelner Perioden innerhalb einer Strophe stets im Auge behalten muss. Den einen nenne ich den speciell metrischen, er stützt sich auf die Regeln des Periodenbaus, wie wir sie im vorigen Kapitel kennen gelernt haben; der andere ist mehr rhetorisch-grammatischer Art und bezieht sich auf die Beachtung der Sinneinschnitte, namentlich der gleichen Interpunction

in Strophe und Antistrophe. Leider findet sich in letzter Beziehung der Forscher öfters stark enttäuscht, und zwar nicht in Folge eigener Schuld, sondern in Folge der Schuld der Dichter selbst. Es haben sich nämlich die griechischen Lyriker nicht in erwünschtem und mit Recht erwartetem Grade bemüht, an dem Schlusse der Perioden regelmässig den Sinn abzuschliessen. Weniger trifft indess der Vorwurf kunstloser Nachlässigkeit die dramatischen Dichter als die Vertreter der chorischen Lyrik, namentlich Pindar.

Einen namhaften Versuch die Cantica der griechischen Dramatiker richtiger, als es in der oft verworrenen Ueberlieferung geschehen war, zu zerlegen machte zuerst W. Dindorf, Metra Aeschyli Sophoclis Euripidis et Aristophanis, 1842. Doch hat er sich in jenem Buch noch zu wenig von den Banden der Ueberlieferung losgemacht; besser ist ihm die Herstellung der Metra in der grossen Ausgabe der Poetae scenici graeci, 1869 geglückt; in beiden Werken ist der Verfasser nur darauf ausgegangen die Kola und grösseren Verse der Strophen herzustellen. Von dem Princip, dass jede Strophe zunächst in Perioden zu zerlegen sei, ist Brambach, Metrische Studien zu Sophokles, 1869, und die Sophokleischen Gesänge, 1870, ausgegangen. Vom Gesichtspunkt der Eurythmie oder der symmetrischen Form der Kola und Perioden liess sich in der Analyse der Strophen Pindars und der Dramatiker H. Schmidt, Die Kunstformen der griechischen Poesie, 1868—72, leiten. Ohne einige gelungene Partien des weitläufigen Werkes verkennen zu wollen, kann ich doch in demselben keine befriedigende Lösung der uns gestellten Aufgabe erblicken, da der Verfasser sich mehr von äusseren, nicht erwiesenen Schematen der Eurythmie als von den Gesetzen des Periodenbaus leiten liess und sein metrisches Gebäude zum grossen Theil auf schlecht fundirter philologischer Grundlage aufbaute; vgl. meine Recensionen im Bay. Gymnasialbl. VIII 116—24 und im Philol. Anz. II 236—241. Keine Berücksichtigung verdient das von C. Lachmann, de choricis systematis tragicorum graecorum, aufgestellte Gesetz, wonach die Anzahl der Verse aller lyrischer Systeme der Tragiker 7 oder ein vielfaches von 7 betragen soll. Um alle anderen Einwände gegen jenen wunderlichen Einfall des grossen Philologen zu übergehen, begnüge ich mich nur darauf hinzuweisen, dass die beiden Perioden äschyleischer Strophen in den Fröschen des Aristophanes 1264—77 und 1284—95 aus nur 5 durch die Zwischenspiele genau abgegrenzten Versen bestehen, und dass weitaus die meisten sicher zerlegbaren Strophen der Tragiker und Komiker 3 oder 4 Perioden enthalten. Den Gedanken, dass bei Pindar die Sache mit der von Böckh getroffenen Versabtheilung nicht abgethan sei und dass die Lösung der höheren Aufgabe, der Feststellung der Perioden, noch ausstehe, hat M. Schmidt in seiner Ausgabe der olympischen Siegesgesänge Pindars und in der Abhandlung, die Taktmasse einiger olympischer Oden Pindars in Stzb. d. b. Ak. 1872 S. 405—53 gut ausgeführt.

Meine eigene Stellung zu den erhobenen Controversen kann ich kurz dahin präcisiren, dass es unstatthaft ist alle Strophen in gleichmässiger

Weise zuerst in Perioden und dann erst in Kola zu zerlegen, dass vielmehr die Strophen der verschiedenen metrischen Gattungen (εἴδη) verschieden gebaut sind und demgemäss auch eine verschiedene Analyse erfordern. Ich habe mich darüber bereits in meiner Abhandlung, Theilung des Chors S. 52 (208) also ausgesprochen: Die Elemente aus denen sich die Strophe zusammensetzt, sind, von dem Fuss und Doppelfuss abgesehen, das Kolon, der Vers und die Periode. Es gibt Strophen, in denen sich jene 3 Elemente genau unterscheiden lassen, in denen mit anderen Worten es gelingt, die Strophe in mehrere Perioden oder Versgruppen, diese wieder in mehrere Verse und endlich die Verse wieder in mehrere Kola zu zerlegen. Aber es gibt auch Strophen, in denen das eine oder das andere jener Elemente übersprungen ist, das ist sowohl solche, in denen die einzelnen Verse nicht mehr zu gesonderten Gruppen zusammengefasst, sondern gleich der höchsten Einheit, der Strophe, untergeordnet sind, als auch solche, in denen sich die Perioden oder Systeme unmittelbar, ohne durch die Mittelstufe des Verses durchzugehen, in ihre Kola zerlegen. In den meisten Strophen Pindars und in vielen der Dramatiker, namentlich in fast allen daktylo-epitritischen, treten am deutlichsten die Verse innerhalb der Strophe heraus; in den logaödischen Strophen dagegen pflegen bestimmter die Perioden und Kola hervorzutreten und daneben der Vers fast gar nicht zur Geltung zu kommen.

699. Mit allgemeinen Sätzen lässt sich in einer wesentlich empirischen Aufgabe nicht weit kommen. Wie die Sache im Einzelnen anzufassen sei, habe ich oft im zweiten Theile des Werkes zu zeigen Gelegenheit gehabt; hier will ich meine Methode nur noch einmal an einem einzigen Beispiel, an der ersten Strophe der Parodos der Trachinierinnen darlegen. Dieselbe ist in der für die Ueberlieferung massgebenden Handschrift, dem cod. Laurentianus, folgender Massen abgetheilt:

Ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,
Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ,
τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμή-
νας πόθι μοι πόθι μοι παῖς
ναίει ποτ᾽, ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων,
ἢ ποντίους αὐλῶνας ἢ
δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,
εἴπ᾽, ὦ κρατιστεύων κατ᾽ ὄμμα.

Die Abtheilung ist im allgemeinen verständig; sie beachtet die Wort- und Sinneinschnitte und hält sich an die im daktylo-epitritischen Rhythmus vorkommenden Formen der Kola und Verse; sie ist auch im wesentlichen von allen neueren Herausgebern beibehalten worden, nur M. Schmidt hat sie in seinen Sophoklei-

schen Chorgesängen S. 47 in Folge seiner Vorliebe für viertheilige Takte in der Art verlassen, dass er von der 3. Zeile an schrieb:

῞Αλιον ῞Αλιον αἰτῶ τοῦτο καρῦ-
ξαι τὸν Ἀλκμήνας, πόθι μοι πόθι παῖς

Aber dieser Abweichung von der Ueberlieferung wird schwerlich jemand zustimmen wollen, da sie die in der akatalektischen daktylischen Tripodie ῞Αλιον ῞Αλιον αἰτῶ liegende Schlusscadenz verkennt und den Sinneinschnitt nach diesem Kolon in Strophe und Antistrophe unbeachtet lässt. Billigen wir aber auch die überlieferte Kolometrie, so können wir uns doch mit ihr noch nicht zufrieden geben, da sie uns über die Zusammenfassung einzelner Kola zur höheren Einheit von Langversen und Perioden ganz im Ungewissen lässt. Schneidewin nun, der in der Constitution der Sophokleischen Gesänge den Anregungen Böckhs folgte, schüttete gleich das Kind mit dem Bade aus, indem er den Text der Strophe in 4 Perioden schrieb, ohne in der Schrift die Gliederung der Perioden zum Ausdruck zu bringen. Dieses Princip ist aber schon bei Pindar zu tadeln, sollte aber noch viel weniger bei den Dramatikern zur Anwendung kommen, da diese zwar noch an dem grossartigen Periodenbau der chorischen Lyrik festhielten, aber schon weit mehr die Kola als selbständige Theile hervortreten liessen. Wir billigen daher in dieser Beziehung das Verfahren Hermanns und seiner Nachfolger, welche die Kola bestehen liessen und durch Ein- und Ausrücken den Anfang und Schluss der grösseren Gruppen bezeichneten. Aber nun kommen wir zur weiteren Frage, wie viele Perioden hat man anzunehmen und wo schliessen die einzelnen Perioden ab? Die Zahl als Zauberschlüssel für die Geheimnisse des Rhythmus zu gebrauchen überlassen wir den Mystikern; auch symmetrische Verhältnisse und eurythmische Bögen sollen uns nicht als Ausgangspunkte der Analyse dienen, wir wollen uns freuen, wenn sich schliesslich in der auf sicherer Grundlage aufgebauten Zergliederung ebenmässige Verhältnisse ergeben. Den sichersten Ausgangspunkt aber bieten die Freiheiten des Versschlusses, Hiatus und zweifelhafte Sylbe; sie sehen wir zugelassen am Schlusse des zweiten Kolon in Strophe und Antistrophe und am Schlusse des sechsten Kolon in der Antistrophe. An diesen beiden Stellen sind also jedenfalls grössere Einschnitte des Rhythmus anzunehmen, und zwar werden wir unbedenklich die Kola 7—9 zu einer Periode zusammenfassen,

da in ihnen allen der gleiche epitritische Rhythmus durchgeht und ganz vortrefflich und ganz nach der Weise Pindars, des grossen Meisters im daktylo-epitritischen Strophenbau, die aus epitritischen und daktylischen Gliedern zusammengefügten Perioden in einem epitritischen versus hypermeter ihren Abschluss finden. Auch stimmen, so viel ich sehe, alle Herausgeber darin überein, die letzte Periode aus jenen drei epitritischen Dimetern bestehen zu lassen. Anders steht es mit den Anzeichen eines stärkeren Einschnittes nach dem 2. Kolon; beachtet müssen dieselben jedenfalls werden, aber es frägt sich, welche Stellung man dann dem nachfolgenden Kolon Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ zuweisen soll. Brambach lässt mit demselben die zweite Periode beginnen; aber zweifelsohne ist der Rhythmus des Kolon weniger geeignet eine Periode einzuleiten, als eine Periode zum Abschluss zu bringen. Bedenken wir nun ferner, dass wohl in der Regel die Dramatiker am Schluss der inneren Glieder einer Periode die Freiheiten des Versschlusses vermieden haben, dass aber auch sie dem einleitenden Proodikon und dem abschliessenden Epodikon eine freiere selbständigere Stellung einräumten, so werden wir den im Rhythmus und im metrischen Bau gelegenen Anzeichen in gleicher Weise Rechnung tragen, wenn wir jenes Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ als Epode zur ersten mit φλογιζόμενον endigenden Periode stellen. Wir schreiben daher unsere Strophe mit Beachtung der Kola, der Cäsuren und der Perioden in folgender Weise:

Ὃν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
 τίκτει κατευνάζει τε φλογιζόμενον,
 Ἅλιον Ἅλιον αἰτῶ,
τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμή|νας πόθι μοι πόθι μοι
 ναίει ποτ', ὦ λαμπρᾷ στεροπᾷ φλεγέθων,
ἢ ποντίους αὐλῶνας ἢ | δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς
 εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

⏑ ⏒́ ⏑ ⏗ ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – ⏒́ ⏑ – – ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓ ∧
 ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
⏒́ ⏑ – – – ⏑ – – ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – ⏒́ ⏑ – – ⏒́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏒́ ⏑ – – – ⏑ –, – ⏒́ ⏑ – – – ⏑ –, – ⏒́ ⏑ – – – ⏑ – ⏓

Wollen wir das Schema der Strophe auch noch durch Zahlen veranschaulichen, so bekommen wir folgende, wenn auch nicht einer äusseren Schablone entsprechende, so doch durchsichtige und wohlgeordnete Verhältnisse:

2 + 3 4 + 3 4 + 4 + 4
2 + 3 2 + 3
3

oder wenn wir, was hier sehr wohl möglich ist, dem schliessenden Spondeus der daktylischen Tripodien die Bedeutung eines σπονδεῖος μείζων geben und der ersten Länge der Epitriten ihren genauen Zeitwerth zuweisen:

⏑ ⏗́ ⏑ ⏗ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ ∧̄ – ⏗́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ ∧̄
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ – ∧̄
⏗́ ⏑ – – ⏗́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ ∧̄ – ⏗́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗́ ∧̄
– ⏗́ ⏑ – – ⏗́ ⏑ – – ⏗́ ⏑ – – ⏗́ ⏑ – – ⏗́ ⏑ – – ⏗́ ⏑ – ⏓

2 + 4 4 + 4 4 + 4 + 4
2 + 4 2 + 4
4

Einheit der Strophe.

700. Nachdem wir den Bau der Strophe und die Zerlegung derselben in ihre Elemente besprochen haben, müssen wir nun noch auf die Frage eingehen, wie die Elemente der Strophe zur Einheit verbunden worden seien. Die Frage löst sich leicht bei denjenigen Strophen, welche aus einer einzigen Periode bestehen; denn bei diesen liegt die Einheit in eben jenen Gesetzen, die wir bezüglich der Architektonik des Periodenbaus im vorvorigen Kapitel kennen gelernt haben. Die Frage wird aber complicirter bei den grossen lyrischen Strophen, welche aus mehreren Perioden oder aus einer grösseren Anzahl mannigfaltig gestalteter Verse zusammengesetzt sind. Ihrer Betrachtung wollen wir uns in diesem Kapitel zuwenden.

701. Der einheitliche Bau der Strophe prägt sich ebenso wie bei der Periode zunächst durch die Gestaltung des Eingangs und Schlusses der Strophe aus. Besteht die Strophe aus mehreren Perioden, so war es eben Sache des Dichters, den Proodus der ersten Periode und den Epodus der letzten vor den übrigen besonders hervortreten zu lassen. Gut ist das namentlich Aristophanes in der Parodos der Wolken (s. S. 234) und Sophokles im 4. Stasimon des König Oedipus (s. S. 531) gelungen. Aber auch sonst finden wir häufig jenen Zweck durch die jambische Eingangsform (εἴσβασις) des ersten Verses und die langsam verklingende Cadenz des brachykatalektischen Schlussverses erreicht,

wie im Oedipus Rex 463—72 und 863—72. Hübsch hat auch Horaz in dem ersten Liede des vierten Buches

nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam volucrem sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, volubilis.

die Strophe rhythmisch dadurch abgeschlossen, dass er an den Schluss ein viersylbiges, allmählich auslaufendes Wort setzte.

Weniger Aufmerksamkeit verwandten die Dichter auf kunstvolle Gliederung des mittleren Theiles der Strophe. Zwar haben auch hier Westphal und H. Schmidt ein bis ins Kleinste durchgeführtes System der Eurythmie nachzuweisen und vermittelst Bögen und Zahlen zu veranschaulichen gesucht; aber den symmetrischen Bögen zuliebe sind jene Gelehrten in hundert Fällen von der richtigen Kolometrie abgegangen und haben selbst so in vielen Strophen nur einen in der gleichen Zahl der Takte, nicht auch in der gleichen Form derselben ausgeprägten Parallelismus zu erlangen vermocht. In einzelnen Fällen gelingt es allerdings mit Sicherheit eine symmetrische Anordnung aller Theile der Strophe nachzuweisen; aber man geht zu weit, wenn man aus solchen einzelnen Fällen ein vollständiges Gesetz der eurythmischen Composition ableiten will.

702. In der gleichen Grösse der einzelnen Kola und Verse haben die griechischen Dichter nur selten die Einheit der Strophe gesucht. Diese einfache Form der Einheit findet sich fast nur in den trochäischen und glykoneischen Strophen Anakreons und der Dramatiker, deren Grundelement die Tetrapodie ist. Kunstvoller hat Sophokles in der Parodos der Trachinierinnen 112—121

Πολλὰ γὰρ ὥϲτ᾽ ἀκάμαντοϲ	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ ⊔
ἢ νότου ἢ βορέα τιϲ	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ ⊔
κύματ᾽ ἐν εὐρέι πόντῳ	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔ ⊔
βάντ᾽ ἐπιόντα τ᾽ ἴδῃ·	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⊔
οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ	⏓ – ⏑ ⊔ –⏑ ⏑ –
τρέφει, τὸ δ᾽ αὔξει βιότου	⏑ – ⏑ ⊔ –⏑ ⏑ –
πολύπονον, ὥϲπερ πέλαγοϲ	⏑ ⏕ ⏑ ⊔ –⏑ ⏑ –
Κρήϲιον· ἀλλά τιϲ θεῶν	–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅι-	–⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⊔
δα ϲφε δόμων ἐρύκει.	–⏑ ⏑ – ⏑ ⊔ ⊔

die 3 verschiedenen Perioden der Strophe, die daktylische, cho-

riambische und logaödische, hübsch dadurch geeint, dass er in jeder derselben die gleiche Grösse eines zwölfzeitigen Kolon (ποὺς δωδεκάσημος) wählte. Aber gerade in den schönsten und grossartigsten Strophen haben Pindar, Simonides und die Dramatiker mit augenscheinlicher Absicht die Grösse der einzelnen Verse und Perioden variirt, um eine grössere Mannigfaltigkeit in den Bau der Strophe zu bringen. Sie folgten darin den Gesetzen der Rede; denn wie in dieser längere und kürzere Sätze aufeinander folgen, so schien auch in der chorischen Lyrik die Wiederkehr der gleichen Grösse der rhythmischen Sätze eher etwas Einförmiges als etwas Schönes zu haben.

Mehr sahen die Dichter darauf, dass der gleiche rhythmische Charakter die ganze Strophe beherrschte. Daher gehören in den meisten Strophen sämmtliche Verse zu dem gleichen Rhythmengeschlecht und pflegen auch da, wo in dem Rhythmus selbst keine vollständige Uebereinstimmung herrscht, doch alle Verse so gebaut zu sein, dass sie in dem gleichen Charakter (ἦθος) des Versausgangs zusammenklingen. Ein schönes Beispiel hiefür bietet die Schlussstrophe in der Parodos des Aias 221—32:

οἵαν ἐδήλωςας
ἀνέρος αἴθονος ἀγγελίαν ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν
τῶν μεγάλων Δαναῶν ὑπὸ κληζομέναν, | τὰν ὁ μέγας μῦθος ἀέξει.
οἴμοι φοβοῦμαι τὸ προςέρπον· περίφαντος ἀνήρ
θανεῖται τὸ προςέρπον χερὶ ςυγκατακτάς
κελαινοῖς ξίφεςιν βοτὰ καὶ βοτῆρας ἱππονώμας.

⏒ – ⏑ ⊔ | – –
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ –
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ –⏑ ⏑ | ⊔ –⏑ ⏑ | ⊔
∧ ⏒ – ⏑ | – – ⏖ | – – ⏖ | – ⏑ – –
⏑ | – – ⏖ | – – ⏖ | – ⏑ – –
⏑ | – – ⏖ | –⏑ ⏑ –⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ –

Hier herrscht in den 3 ersten Versen der daktylo-trochäische Rhythmus, mit dem vierten Vers geht derselbe durch die Mittelstufe der Choriamben in den jonischen über; aber jeder fühlt, wie der schwere spondeische Ausgang aller Verse die verschiedenen Elemente der Strophe zusammenhält.

703. Die Regel, dass alle Verse einer Strophe dem gleichen Rhythmengeschlecht angehören sollen, erleidet bei Pindar so gut wie gar keine Ausnahme. Aber bei den Dramatikern finden sich

mehrere Beispiele, wo mitten in der Strophe von einem Rhythmus zu einem andern übergegangen wird. Meistens geht dieser Wechsel (μεταβολή) des Rhythmus Hand in Hand mit einem Wechsel der Person; so ganz deutlich in Eur. Ion 184—193 (= 194—204):

ὁ α΄. οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθά-
ναις εὐκίονες ἦσαν αὐ-
λαὶ θεῶν μόνον οὐδ᾽ ἀγυι-
άτιδες θεραπεῖαι,
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξίᾳ
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-
πων καλλιβλέφαρον φῶς.
ὁ β΄. ἰδοὺ τάνδ᾽ ἄθρησον,
Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει
χρυσέαις ἅρπαις ὁ Διὸς παῖς·
φίλε, πρόσιδ᾽ ὄσσοις.

Hier werden die 2 ersten glykoneischen Perioden von dem Führer des ersten Halbchors vorgetragen, der in sinniger Betrachtung die Pracht des delphischen Tempels bewundert und den Tempeln seiner Heimathstadt Athen gegenüberstellt; mit der dritten Periode fällt ein anderer Choreute, der Führer des zweiten Halbchors, ein, der mit lebhafterer Erregung in bacchiisch-jonischen Versen seinen Nebenmann zur Betrachtung einer Metope des Tempels auffordert.

Aehnlich ist das Verhältniss in Eur. Alc. 213—25 (= 226—37):

ὁ α΄. Ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πῶς πόρος πᾷ
γένοιτ᾽ ἂν τύχας ἃ πάρεστιν τυράννοις;
ὁ β΄. ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα
καὶ μέλανα στόλμον πέπλων
ἀμφιβαλώμεθ᾽ ἤδη;
ὁ γ΄. δῆλα μὲν φίλοι, δῆλά γ᾽, ἀλλ᾽ ὅμως
θεοῖσιν εὐχώμεσθα· θεῶν γὰρ δύναμις μεγίστη.
ΧΟ. ὦναξ Παιάν,
ἔξευρε μηχανήν τιν᾽ Ἀδμήτῳ κακῶν,
πόριζε δὴ πόριζε· καὶ πάρος γάρ
τοῦδ᾽ ἐφηῦρες καὶ νῦν
λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ,
φόνιον δ᾽ ἀπόπαυσον Ἅιδαν.

Die Bacchien der ersten Periode der Strophe prägen die verzweifelnde Rathlosigkeit des ersten Choreuten aus; ein lebhafter, aufgeregter Ton spricht aus den Logaöden des Obmanns der zweiten Reihe; Ruhe und Gottesfurcht ist in den gedehnten Längen der dritten trochäisch-logaödischen Periode ausgedrückt; in der Schlussperiode endlich, welche ich am liebsten dem Gesammtchor in den Mund legen möchte, passt der jambische Rhythmus gut zum Tone der Anrufung und Aufforderung.

Auch in Aesch. Suppl. 154—67 = 168—75, Sept. 345—56 = 357—68, Eum. 321—33 = 334—46, Arist. Eq. 322—34 = 397—408, Ran. 448—53, Av. 327—35, Thesm. 668—87, 1136—59, sowie in vielen eigentlichen Wechselgesängen scheint der verschiedene rhythmische Charakter der einzelnen Theile der Strophe mit dem Wechsel der Person in Verbindung zu stehen.

Die Vertheilung von Chorgesängen unter einzelne Choreuten oder einzelne Abtheilungen des Chors hat an der Ueberlieferung der Handschriften und Grammatiker nur geringen Rückhalt. Erst in unserer Zeit hat G. Hermann aus dem Inhalt mehr als aus der metrischen Form die Wahrscheinlichkeit einer solchen Vertheilung an mehreren Stellen erkannt und theils in seinen Ausgaben theils in der Abhandlung, de choro Vesparum Aristophanis 1843, mit glänzender, wenn auch manchmal über das Ziel schiessender Divinationsgabe durchgeführt. Durch Hermann angeregt hat dann Bamberger, de carminibus Aeschyleis a partibus chori cantatis, die Fälle solcher Vertheilung im Zusammenhang mit den dabei gebräuchlichen Rhythmen näher präcisirt. In unserer Zeit ist der Gegenstand vorzüglich gefördert worden von R. Arnoldt, Die Chorpartien bei Aristophanes 1873, Die chorische Technik des Euripides 1878, Chr. Muff, Die chorische Technik des Sophokles 1877, de choro Persarum fabulae Aeschyleae 1878, O. Hense, De Ionis fabulae Euripideae partibus choricis 1876, Der Chor des Sophokles 1877, Die Abctragödie des Kallias im Rh. Mus. XXXI, Recension von Muff's chorische Technik des Sophokles in Jahrb. f. Phil. 1878, Wecklein, Recension von Arnoldt's Buch über die chorische Technik des Euripides in Ztschr. f. Gymnasialwesen XXXII 470 ff. Hartnäckige Einsprache gegen die ganze Richtung dieser Forschung wurde von Heimsöth, vom Vortrag des Chors in den griech. Dramen 1841, mit mehr Spitzfindigkeit als Verständniss erhoben. Uns interessirt hier zunächst der Zusammenhang der Vertheilung des Vortrags mit den metrischen Perioden der Strophe, den wir in einer speciellen Abhandlung, Theilung des Chors im attischen Drama mit Bezug auf die metrische Form der Chorlieder in Abhdl. d. bay. Ak. XIV 159—226, beleuchtet haben.

704. Leichter zu vermittelnde Uebergänge von einem Rhythmus zum andern finden sich aber auch in Strophen, wo von einem Wechsel der Person keine Rede ist und wo der Umschlag des Rhythmus einzig in dem Wechsel der Stimmung und der

Gefühle gesucht werden muss. Auf solche Weise gehen synkopirte Trochäen in Glykoneen und Joniker über in Aesch. Agam. 687—98, 737—49, Choeph. 603—12, 783—93, Daktylo-Epitriten in Logaöden in Eur. Androm. 790—801, Ion 1048—60, Logaöden in Trochäen in Soph. Ant. 582—92, Eur. Troad. 511—30, Bacch. 902—11, Glykoneen in Joniker in Eur. Bacch. 902—11, Iph. Aul. 164—84, Logaöden in Jamben und Päonen in Pind. Ol. 1. Dazu kommt dann noch die Verbindung von ganz nah verwandten Versmassen wie von Kretikern und Trochäen, Choriamben und Logaöden, welche wir als unregelmässige Formen der Lyrik bereits im zweiten Haupttheile behandelt haben. In allen derartigen Strophen mit rhythmischem Wechsel stossen aber die verschiedenen Elemente nicht rauh und unvermittelt aufeinander, sondern hat der Dichter eine Hauptaufgabe seiner Kunst darin gesucht, den einen Rhythmus geschickt durch gefällige Uebergänge zu dem andern hinüberzuleiten. Das Wie wird die Analyse einiger taktwechselnder Strophen geben, welche ich am Schlusse des nachfolgenden Kapitels in Verbindung mit einer anderen Frage geben werde.

Continuität des Rhythmus innerhalb der Strophe.

705. In der Besprechung der Frage, ob und wie die Elemente der Strophe zu einem einheitlichen Ganzen verbunden seien, bleibt uns noch ein Hauptpunkt, die Continuität des Rhythmus, zu erörtern übrig. Von vornherein möchte man es für selbstverständlich halten, dass der Dichter die Kola und Verse einer zum Singen bestimmten Strophe in der Art durch den ununterbrochenen Fortgang des Rhythmus zur Einheit verbunden habe, dass er den Takt von einem Kolon in das andere überleitete und für die bei dem Vortrag eines grösseren Ganzen nöthigen Ruhepunkte den entsprechenden Platz in dem Text offen liess. Auch weist auf eine solche Continuität des Rhythmus in allen nichttaktwechselnden Strophen die classische Stelle in Quintilian IX 4, 50 hin: rhythmi quo modo coeperant currunt usque ad metabolen, id est transitum ad aliud rhythmi genus ... inania quoque tempora rhythmi facilius accipient, quamquam haec et in metris accidunt, maior tamen illic licentia est ... rhythmi neque finem habent certum nec ullam in contextu varietatem, sed qua coeperant sublatione ac positione ad finem usque de-

currunt. Insbesondere aber erwartet man Continuität des Rhythmus und in Verbindung damit Begränzung und Einrechnung der Pausen in allen denjenigen Strophen, welche von einem Chor unter Bewegungen des Marsches oder Tanzes vorgetragen wurden. Denn sollte hier das Ensemble von Tanz und Gesang sich nicht in ein chaotisches Durcheinander auflösen, so mussten alle Choreuten stets genau zur selben Zeit einsetzen; das war aber leichter möglich, wenn der Dichter selbst für gleiche Takte und bestimmte Begrenzung der Pausen gesorgt hatte, als wenn erst der Chormeister oder der begleitende Flötenspieler mit der Hand oder dem Instrument das Zeichen zum Wiedereinsetzen der Stimme und der Bewegung gab. Aber bei allen historischen Fragen — und eine solche ist ja auch die unsere — wird jeder, der sich lediglich von apriorischen Erwägungen leiten lässt, leicht von der richtigen Erkenntniss der Wahrheit abgeführt. Eine unbefangene Analyse der erhaltenen Gesänge zeigt aber, dass jenes Princip der Taktcontinuität und der emmetrischen Pausen keineswegs in allen Strophen consequent durchgeführt worden ist, ja kaum als Princip allen Dichtern vorgeschwebt ist. Ich habe diesen wichtigen Punkt in einer eigenen Abhandlung, die rhythmische Continuität der griechischen Chorgesänge (Abhdl. d. bay. Akad. l. l. I Bd. XIV S. 1—72) behandelt, auf die ich zur näheren Orientirung in der Frage verweise.

706. Die ältesten lyrischen Strophen, die alkäische und sapphische, sind so componirt, dass innerhalb der Strophe in regelmässiger, ununterbrochener Folge jedes Mal auf eine Hebung eine Senkung und auf eine Senkung eine Hebung folgt:

⏓ – ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –	– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
⏓ – ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ –	– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓	– ⏑ – ⏓ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓	–⏑ ⏑ – –

Der Fortgang des Rhythmus erleidet also in diesen Strophen keine Unterbrechung, aber die Ruhepunkte an dem Schlusse der einzelnen Kola oder Verse haben keinen Ausdruck in dem rhythmischen Gefüge gefunden. Sappho und Alcäus knüpften in dieser Beziehung an die älteren Epiker und Jambographen an; denn auch in den epischen und jambischen Gedichten folgt in regelmässigem Fortgang auf eine Hebung eine Senkung, ohne dass die die einzelnen Verse trennende Schlusspause in Berechnung gezogen sei. Wir dürfen desshalb nicht annehmen, dass Sappho

und Alcäus den Schluss der einzelnen Kola unbeachtet lassen wollten; sie setzten nur eine so kurze Unterbrechung des Vortrags voraus, dass es nicht nothwendig schien, desshalb eine eigene Stelle in dem rhythmischen Gefüge des Textes offen zu lassen. In unserer Musik pflegen wir mit der Fermate ein ganz ähnliches Verhältniss zu bezeichnen.

Jenes Princip des rhythmischen Fortgangs ohne Einrechnung der Pausen ist auch von den jüngeren Dichtern in mehreren Strophengattungen eingehalten worden, namentlich in den jonischen und kretischen, hin und wieder auch in den daktylischen und jambischen, worauf ich bereits im speciellen Theile S. 234. 380. 397 aufmerksam gemacht habe.

Catull hat den bezeichneten Charakter dieser Art von Strophen auch äusserlich dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er innerhalb der sapphischen Strophe sich aller Freiheiten des Versschlusses enthielt, ja sogar mit dem Versende nicht regelmässig Wortschluss verband. Anklänge an diese Art der Composition finden sich vereinzelt auch bei den griechischen Dichtern, wie wenn Aristophanes in der Lysistrate 348 f. ein Wort von dem einen Vers in den andern hinübergreifen lässt. Meistens aber haben die Dichter, und haben schon Sappho und Alcäus, auch in diesen Strophen am Ende der einzelnen Zeilen die Freiheiten des Versschlusses zugelassen, unbekümmert darum, dass die Zulassung des Hiatus eine grössere Pausirung voraussetzt, als mit dem Grundsatz der rhythmischen Continuität vereinbar ist. Aber fast gedankenlos möchte man das Verfahren des Horaz nennen, der in solchen Strophen bald die Verse zusammenhängen lässt, bald durch den Hiatus von einander trennt.

707. In sachgemässerer Weise ist der Forderung rhythmischer Continuität in jenen Strophen Rechnung getragen, in denen auch die Pausen mit in den Rhythmus eingerechnet sind, in denen also die regelmässige Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung überall da unterbrochen ist, wo dem Vortragenden Zeit zum Ausruhen oder Athemholen gegeben werden sollte. Die geeignetste Form dieser Compositionsart ist das System, in welchem das Schlusskolon um eben jenen Theil, der für die Pause nothwendig ist, kürzer ist als die vorausgehenden Kola. Aber auch andere Formen können der gestellten Forderung genügen, wenn nur im Text zwischen dem Schluss der vorangehenden und dem Beginn der nachfolgenden Periode eine Stelle für die Pause offen

gelassen ist. Geradezu als nothwendig musste eine derartige Composition in den Marschgesängen erscheinen, und so finden wir denn auch dieselbe in den anapästischen Marschliedern des Dramas regelmässig durchgeführt, aber auch in vielen anderen Strophen der Dramatiker, namentlich trochäischen, choriambischen und glykoneischen, lässt sich die gleiche Beobachtung der strengen Regel der Taktcontinuität nachweisen. Ich begnüge mich hier einige Beispiele herzusetzen.

Arist. Ran. 1099—1108:

μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος, ἁδρὸς ὁ πόλεμος ἔρχεται.
χαλεπὸν οὖν ἔργον διαιρεῖν,
ὅταν ὁ μὲν τείνῃ βιαίως,
ὁ δ' ἐπαναστρέφειν δύνηται κἀπερείδεσθαι τορῶς.
ἀλλὰ μὴ 'ν ταὐτῷ κάθησθον·
εἰσβολαὶ γάρ εἰσι πολλαὶ χἄτεραι σοφισμάτων.
ὅ τι περ οὖν ἔχετον ἐρίζειν,
λέγετον, ἔπιτον, ἀναδέρεσθον
τά τε παλαιὰ καὶ τὰ καινά,
κἀποκινδυνεύετον λεπτόν τι καὶ σοφὸν λέγειν.

⏖ ⏑ – ⏑ | ⏖ ⏑ – ⏒ | ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ | – ⏑ – ∧ ‖
⏖ ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ |
⏖ ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ |
⏖ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ∧ ‖
– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ |
– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ∧ ‖
⏖̲ ⏑ – ⏒ | ⏖̲ ⏑ – ⏒ |
⏖̲ ⏑ ⏖̲ ⏒ | ⏖̲ ⏑ – ⏒ |
⏖̲ ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ |
– ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ∧ ‖

Soph. Phil. 169—79:

οἰκτείρω νιν ἔγωγ', ὅπως	– ⏒ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ \|
μή του κηδομένου βροτῶν	– ⏒ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ \|
μηδὲ σύντροφον ὄμμ' ἔχων	– ⏒ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ \|
δύστανος μόνος ἀεί,	– ⏒ –⏑ ⏑ \| ⏗ – ∧ \|
νοσεῖ μὲν νόσον ἀγρίαν,	⏑ – –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗̆ \|
ἀλύει δ' ἐπὶ παντί τῳ	– ⏒ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ \|
χρείας ἱσταμένῳ.	– ⏒ –⏑ ⏑ \| ⏗ –⏑ ⏑ \| ⏗ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ ‖
πῶς ποτε, πῶς δύσμορος ἀντέχει;	⏒ ∧ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ \|
ὦ παλάμαι θεῶν,	– ⏒ –⏑ ⏑ \| – ⏑ ⏗ \|
ὦ δύστανα γένη βροτῶν,	– ⏒ –⏑ ⏑ \| ⏗ – ∧ \|
οἷς μὴ μέτριος αἰών.	

Eur. Suppl. 42—47:

ἱκετεύω cε, γεραιά,
γεραρῶν ἐκ cτομάτων πρὸc γόνυ πίπτουcα τὸ cόν,
ἀπό μοι τέκνα λῦcαι φθιμένων
νεκύων, οἳ καταλείπουcι μέλη
θανάτῳ λυcιμελεῖ, θηρcὶν ὀρείοιcι βοράν.

⏕ | – – ⏕ | – –
⏕ | – – ⏕ | – – ⏕ | – – ⏕ | ⏗ ∧ ‖
⏕ | ⏗ ⏕ | – – ⏕ | ⏗ ∧ ‖
⏕ | – – ⏕ | – – ⏕ | ⏗ ∧ ‖
⏕ | – – ⏕ | – – ⏕ | – – ⏑ ⏑ | ⏗ ∧̄ ‖

Aesch. Prom. 128—35:

μηδὲν φοβηθῇc·
φιλία γὰρ ἅδε τάξιc
πτερύγων θοαῖc ἁμίλλαιc
προcέβα τόνδε πάγον πατρῴαc
μόγιc παρειποῦcα φρέναc·
κραιπνοφόροι δέ μ᾽ ἔπεμψαν αὖραι.
κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβοc διῇξεν ἄντρων
μυχόν, ἐκ δ᾽ ἔπληξέ μου τὰν
θεμερῶπιν αἰδῶ·
cύθην δ᾽ ἀπέδιλοc ὄχῳ πτερωτῷ.

⏒ – ⏑ | – –
⏕ | – ⏑ – ⏑ | – –
⏕ | – ⏑ – ⏑ | – –
⏕ | – – ⏕ | – ⏑ – –
⏑ – ⏑ | – – ⏕ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ∧̄ ‖
⏒ – ⏑ | – – ⏕ | – ⏑ – ⏑ | – –
⏕ | – ⏑ – ⏑ | – –. ⏕ | – ⏑ – –
⏑ – ⏕ | –⏑ ⏑ –⏑ | – – ∧̄ ‖

Arist. Equ. 1264—73:

τί κάλλιον ἀρχομένοιcιν	⏒ \| –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ \| ⏗ – ∧ \|
ἢ καταπαυομένοιcιν	–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ \| ⏗ – ∧ \|
ἢ θοᾶν ἵππων ἐλατῆραc ἀείδειν,	– ⏑ – ⏒ \| –⏑ ⏑ – ⏑ \| ⏗ – ∧ \|
μηδὲν ἐc Λυcίcτρατον,	– ⏑ – ⏒ \| – ⏑ ⏗ \|
μηδὲ Θούμαντιν τὸν ἀνέcτιον αὖ	– ⏑ – ⏒ \| –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ \| ⏗ ∧
λυπεῖν ἑκούcῃ καρδίᾳ;	⏓ \| – ⏑ – ⏒ \| – ⏑ ⏗ \|
καὶ γὰρ οὗτοc, ὦ φίλ᾽ Ἄπολλον, ἀεὶ	– ⏑ – ⏒ \| –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ \| ⏗ ∧
πεινῇ, θαλεροῖc δακρύοιcιν	⏓ \| –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ \| – ⏓
cᾶc ἁπτόμενοc φαρέτραc	⏓ \| –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ \| ⏗ ∧
Πυθῶνι ἐν δίᾳ κακῶc πένεcθαι.	⏓ \| – ⏑ – ⏒ \| – ⏑ – ⏑ \| ⏗ – ∧ ‖

708. Gern möchte man bei diesen zwei Weisen des rhyth-

mischen Fortgangs stehen bleiben; aber die Wahrheit verlangt offen einzugestehen, dass man mit jenen einfachen Regeln nicht überall ausreicht, dass es bei sehr vielen Strophen bisher noch nicht gelungen ist, die eine oder andere Art der rhythmischen Continuität nachzuweisen. Namentlich macht die Bestimmung der Pausen Schwierigkeiten, da in vielen Strophen ein Zusammenhang der Unterbrechung des rhythmischen Fortgangs mit dem Pausenbedürfniss nicht nachweisbar ist, indem einestheils öfters da, wo man ganz besonders einen Ruhepunkt wünscht, für denselben keine Stelle im Texte offen gehalten ist, anderseits die rhythmischen Unterbrechungen, welche die Einlage einer emmetrischen Pause ermöglichen, in zu unregelmässigen Zwischenräumen aufeinander folgen. Auch scheinen die längeren Zwischenspiele, welche in Aristophanes Vögeln 737 ff. und Fröschen 1286 ff. zwischen die einzelnen Perioden der Strophe eingelegt sind, darauf hinzuweisen, dass sich die Grössen der Pausen nach den kleinen Unterbrechungen des Rhythmus der Rede nicht immer bemessen lassen.

Am wenigsten wollen sich die Pindarischen Oden einfachen, leicht erkennbaren Gesetzen der rhythmischen Continuität fügen, und wir müssen uns bei dem heutigen Stande der Wissenschaft fast durchweg bei Pindar mit der Annahme bescheiden, dass an dem Schlusse der einzelnen Verse eine Pause stattgefunden hat, dass uns aber die Mittel fehlen, Grösse und Umfang derselben zu bestimmen. Aber auch in vielen Strophen der Dramatiker geht es uns nicht viel besser und hat es den Anschein, als ob die Dichter mehr mit metrischen Mitteln, spondeischem Ausgang, Auftakt, Basis, als mit emmetrischen Pausen Schluss und Anfang der einzelnen Perioden einer Strophe bezeichnet hätten. Beispiele dieser Art von Composition haben wir viele im speciellen Theile der Metrik kennen gelernt. Ich verweise nur auf die glykoneische Strophe in Soph. Oed. Col. 1211—23 S. 532 ff., an der man besonders deutlich erkennen kann, dass die Dichter nicht immer für die Ruhepunkte am Schlusse der einzelnen Perioden Stellen im Texte offen gelassen haben.

Es liegt der Gedanke nahe, in der Wahrung oder Vernachlässigung der Taktcontinuität ein Kriterium zu suchen, ob eine Strophe vom Chor während er stand, oder während er sich bewegte, vorgetragen wurde. Ich habe diesem Punkt seit lange meine Aufmerksamkeit zugewendet, bin aber noch nicht zu einem sicheren Urtheil gekommen. Nur bezüglich der Parodos des König Oedipus sei bemerkt, dass in dem ersten Strophenpaar

leicht emmetrische Pausen angebracht werden können, dass in dem dritten die Setzung der leeren Zeiten schon erhebliche Schwierigkeiten macht, dass aber in dem zweiten eine solche geradezu unmöglich ist. Ich schliesse daraus, dass der Chor der Greise, welcher während der Parodos seinen Einzug hielt, nur beim Gesang des ersten Strophenpaares marschirte, mit der dritten Strophe aber schon zum Stehen gekommen war.

709. Am meisten scheint die Einheit des Rhythmus und der gleichmässige Fortgang des Taktes in denjenigen Strophen verletzt zu sein, deren Theile verschiedenen Rhythmen angehören, innerhalb deren also eine vollständige μεταβολὴ ῥυθμοῦ stattfand. Doch haben auch in diesen Strophen die Dichter durch die Agoge die Verschiedenheit des Rhythmus auszugleichen und durch passende Uebergänge die verschiedenartigen Kola und Perioden zu vermitteln gesucht. So wird durch spondeischen Ausgang des letzten jambischen oder logaödischen Kolon der Rhythmus leicht zu jonischen Versen, durch katalektischen Ausgang des jonischen oder bacchiischen Schlusskolon zu trochäischen Versen übergeleitet. Mit allgemeinen Regeln ist hier wenig gethan, ich ziehe es daher vor, an zwei einleuchtenden Beispielen die Kunst der griechischen Dichter nachzuweisen:

Aesch. Agam. 750—62:

παλαίφατος δ᾽ ἐν βροτοῖς γέρων λόγος τέτυκται,
μέγαν τελεσθέντα φωτὸς ὄλβον
τεκνοῦσθαι μηδ᾽ ἄπαιδα θνήσκειν,
ἐκ δ᾽ ἀγαθᾶς τύχας γένει
βλαστάνειν ἀκόρεστον οἰζύν.
δίχα δ᾽ ἄλλων μονόφρων εἰμί· τὸ δυσσεβὲς γὰρ ἔργον
μετὰ μὲν πλείονα τίκτει, σφετέρᾳ δ᾽ εἰκότα γέννᾳ.
οἴκων δ᾽ ἄρ᾽ εὐθυδίκων
καλλίπαις πότμος ἀεί.

a. ⏑ | – ⏑ ⊔ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ –
⏑ | – ⏑ ⊔ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ –
⏑ | ⊔ ⊔ | – ⏑ – ⏑ | ⊔ – ∧ ||
b. –⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⊔ |
– ⏒ –⏑ ⏑ | – ⏑ – – ||
c. ⏖ | – – ⏖ | – – ⏖ | – ⏑ – ⏑ | – –
⏖ | – – ⏖ | – – ⏖ | – – ⏖ | – – ∧ ||
d. ⏒ – ⏑ | –⏑ ⏑ – |
– ⏑ –⏑ ⏑ | ⊔ – ∧ ||

Eur. Iph. Aul. 164—84:

ἔμολον ἀμφὶ παρακτίαν
ψάμαθον Αὐλίδος ἐναλίας

Εὐρίπου διὰ χευμάτων
κέλϲαϲα ϲτενοπόρθμων,
Χαλκίδα πόλιν ἐμὰν προλιποῦϲ᾽
ἀγχιάλων ὑδάτων τροφὸν
τᾶϲ κλεινᾶϲ Ἀρεθούϲαϲ,
Ἀχαιῶν ϲτρατιὰν ὡϲ κατιδοίμαν
ἀγαυῶν τε πλάταϲ ναυϲιπόρουϲ ἡ-
μιθέων, οὒϲ ἐπὶ Τροίαν ἐλάταιϲ χιλιόναυϲιν
τὸν ξανθὸν Μενέλαον
ἁμέτεροι πόϲειϲ
ἐνέπουϲ᾽ Ἀγαμέμνονά τ᾽ εὐπατρίδαν
ϲτέλλειν ἐπὶ τὰν Ἑλέναν ἀπ᾽
Εὐρώτα δονακοτρόφου,
Πάριϲ ὁ βουκόλοϲ ἂν ἔλαβε,
δῶρον τᾶϲ Ἀφροδίταϲ,
ὅτ᾽ ἐπὶ κρηναίαιϲι δρόϲοιϲ
Ἥρᾳ Παλλάδι τ᾽ ἔριν ἔριν
μορφᾶϲ ἁ Κύπριϲ ἔϲχεν.

a. ⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏗ |
⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏗ |
– ⏒ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏗ |
– ⏒ –⏑ ⏑ | ⏗ – Λ ‖

b. –⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ – |
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ ⏗ |
– ⏒ –⏑ ⏑ | ⏗ –

c. ⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – –
⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – –
⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – ⏑⏑ | – – Λ ‖

d. – ⏒ –⏑ ⏑ | ⏗ – Λ |
–⏑ ⏑ – ⏑ | ⏘
⏑⏑ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ –
– | – ⏑⏑ – ⏑⏑ | ⏗ – Λ |

e. – ⏒ –⏑ ⏑ | – ⏒ ⏗ |
⏑⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ – |
– ⏑ –⏑ ⏑ | ⏗ ⏓ Λ ‖

f. ⏑⏑ ⏑ – ⏒ | –⏑ ⏑ – |
– ⏒ –⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏗ |
– ⏒ –⏑ ⏑ | ⏗ – Λ ‖

710. Auch die römischen Bühnendichter haben die Continuität des Rhythmus nicht nach einheitlichen Grundsätzen durchgeführt, indem sie die Pause am Versschluss bald in den Rhythmus einrechneten, bald nicht. Am deutlichsten lässt sich diese Inconsequenz an denjenigen Stellen nachweisen, wo von einem

Rhythmus zu einem andern übergegangen wird. Folgen nämlich auf jambische Octonare oder Septenare Trochäen, so lässt sich passend durch eine Pause der Uebergang vermitteln, wie z. B. in Ter. Ad. 302 f.

tot rés repente círcumvallant, únde emergi nón potest:
vís egestas íniustitia sólitudo infámia

⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓, –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ – ∧
–́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ –

oder in Ter. Eun. 754 f.

CH. viden tu íllum Thais. P. úbi sitast? T. in rísco, odiosa céssas.
CH. mílitem secum ád te quantas cópias addúcere.

⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ –, ⏓ –́ ⏓ – ⏑ –́ ⏔ ∧
–́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓, –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ –

Aber eine solche vermittelnde Pause hat keinen Platz mehr, wenn umgekehrt von trochäischen Septenaren zu jambischen Versen oder von Bacchien zu Anapästen übergegangen wird, wie in Ter. And. 260

tót me impediunt cúrae, quae meum ánimum divorsé trahunt:
amor mísericordia húius, nuptiárum sollicitátio.

–́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ –
⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏓ – ⏓ –́ ⏑ –

oder in Plaut. Cas. III 5, 36 f.

quid ést? interémere se aít velle vítam.
gladium. hém gladium? quid eúm gladium?
habet eí misero, mihi cúr eam habet?

⏓ –́ – ⏓ –́ – ⏓ –́ – ⏓ –́ –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –, ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –

Doch in diesen Verbindungen ist wenigstens eine Unterbrechung der regelmässigen Aufeinanderfolge von Hebung und Senkung vermieden; es hat aber auch Plautus einige Mal verschiedene Rhythmen in der Art aufeinander folgen lassen, dass der Uebergang weder durch die Annahme rhythmischer Continuität noch durch Einsetzung einer mässigen Pause vermittelt werden kann. Ich habe dabei diejenigen Stellen im Auge, wo von einem akatalektischen trochäischen Tetrameter zu einem jambischen anapästischen oder bacchiischen Vers übergegangen ist, wie in Men. 119 f.

nímium ego te habui délicatam. núnc adeo, ut factúrus dicam:
quando égo tibi ancillás penum
lanam aúrum vestem púrpuram
bene praébeo nec quícquam eges

Pseud. 907 f.

quóm te adiutorém genuerunt, míhi tam doctum hominem átque astutum.
sed ubi íllic est? sumne ego homo ínsipiens, qui haec mécum egomet loquar sólus?

Merc. 341 f.

míser amicam míhi paravi ánimi causa prétio eripui
ratús clam patrém meum me eám posse habére.

Vgl. Merc. 356 f., 359 f., Capt. 500 f., (s. A. Spengel in Phil. XXVII 437), Men. 581 f., Cas. III 5, 76 (s. Fleckeisen, Krit. Misc. 10), Pseud. 164 f. An diesen und ähnlichen Stellen bleibt nur die Annahme übrig, dass mit dem neuen Vers eine ganz neue rhythmische Reihe ohne jegliche rhythmische Vermittelung beginne, wobei es aber sehr auffallen muss, dass sich Plautus einen solchen Uebergang nicht blos bei einem vollständigen Wechsel der Scene oder Stimmung, sondern auch, wie an den Stellen des Mercator und der Menächmen, bei Fortsetzung des gleichen Gedankens erlaubt hat. Bezeichnend ist es daher immerhin, dass sich bei Terenz eine derartige μεταβολὴ ῥυθμοῦ nicht findet. Denn die einzige Stelle der Art, Hec. 769 f., beruht auf einer Conjectur Fleckeisens; s. Conradt, Metr. Composition des Terenz.

Das Verhältniss der Strophen zu einander.

711. Die Bildung der Strophe hängt, wie wir sahen, aufs innigste mit der Entwicklung der Melik zusammen, strophische Gedichte waren von vornherein dazu bestimmt nicht gesprochen, sondern gesungen zu werden. Die natürliche Folge davon war, dass die respondirenden Verse nicht blos in der gleichen Zahl der Füsse, sondern auch in der gleichen Zahl der Sylben mit einander übereinstimmen mussten; es war aber diese Uebereinstimmung bei den Griechen noch insbesondere dadurch bestimmt, dass in der classischen Zeit in der Regel auf eine Sylbe auch eine Gesangsnote zu stehen kam, von welcher Regel sich der Musiker selbst in der Zeit des Euripides nur spärliche Ausnahmen gestatten durfte. In den Strophen der äolischen Dichter ist jenes Gesetz der Sylbengleichheit strenge durchgeführt, und auch in der chorischen Lyrik Pindars finden sich nur wenige Ausnahmen von der Regel. Etwas öfter entsprechen in der dramatischen Poesie zwei Kürzen einer Länge, namentlich in

denjenigen Gesängen, in welchen das rhythmische Element vor dem melischen in den Vordergrund tritt, und die schlichte Einfachheit des Strophenbaus an die Kunstlosigkeit der stichischen Composition anstreift. Am häufigsten also finden sich jene Abweichungen in anapästischen und päonischen Strophen, in welchen der Hauptnachdruck auf die streng durchgeführte Taktgleichheit gelegt wurde, wie in Pind. Ol. 2, Eur. Hipp. 177—81 ∼ 182—86, Troad. 153—75 ∼ 176—96, sodann in trochäischen und mehr noch in jambischen Strophen, in welchen sich die Freiheiten des Archilochus zugleich mit der Einfachheit des gesanglichen Vortrags auf die spätere Zeit vererbt zu haben scheinen, wie in Pind. Ol. 13, 4, Soph. Oed. R. 891 ∼ 906, Eur. Herc. f. 112 ∼ 125. 115 ∼ 128, Hel. 168 ∼ 180, 1485 ∼ 1501, Phoen. 247 ∼ 258. 645 ∼ 664, Arist. Ran. 1370 f. ∼ 1483 f., 1379 ∼ 1490. Aeusserst selten hingegen ist die strenge Responsion in logaödischen, daktylischen und daktylo-epitritischen Strophen vernachlässigt, so dass an Stellen, wie Pind. P. 1, 17. 4, 8. 9, 25, N. 3, 14. 4, 3 und 6. 6, 72. 7, 70, Isth. 3, 63. 5, 7. 7, 52, Aesch. Pers. 884 f. ∼ 891 f., Soph. Oed. R. 155 ∼ 163, Eur. Andr. 135 ∼ 141, Troad. 591 ∼ 598, Herc. f. 642 ∼ 660, Bacch. 372 ∼ 388, ein Verstoss gegen die Regeln der Kunst angenommen werden muss. Eine stärkere Abweichung von dem Gesetz der Responsion findet in jenen gemischten Versen statt, in denen ein Diiambus einem Choriamb, oder ein Ditrochäus einem Jonicus a maiore gegenübersteht, oder der kyklische Daktylus seine Stelle gewechselt hat, wofür ich die Belege bereits in den betreffenden Abschnitten der Metrik §§ 577 und 592 beigebracht habe.

Vereinzelt stehen Fälle stärkerer Abweichung von den Gesetzen der Responsion, wie wenn sich gegenüberstehen in Arist. Pac. 351—53 ∼ 390—92:

ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις	μὴ γένῃ παλίγκοτος
καὶ πολὺ νεώτερον ἀπ-	ἀντιβολοῦσιν ἡμῖν
αλλαγέντα πραγμάτων.	ὥστε τήνδε μὴ λαβεῖν.

Arist. Lys. 262—63 ∼ 277—78:

κατὰ μὲν ἅγιον ἔχειν βρέτας	ᾤχετο θὤπλα παραδοὺς ἐμοί,
κατὰ δ' ἀκρόπολιν ἐμὰν λαβεῖν.	σμικρὸν ἔχων πάνυ τριβώνιον.

Vergleiche Arist. Av. 332—35 ∼ 349—51, 1489 ∼ 1701, Pac. 1135 ∼ 1165, Vesp. 356—64 ∼ 389—94, 411 ff. ∼ 468 ff. Aber an allen

diesen Stellen ist der Grund der Abweichung wahrscheinlich in den Fehlern der Ueberlieferung zu suchen.

712. Strophe und Antistrophe pflegen ferner darin miteinander übereinzustimmen, dass an den respondirenden Stellen gleiche oder ähnliche Worte stehen. Wiewohl nämlich das Streben, durch Rhythmus und Melodie den in den Worten liegenden Gedanken nachzuahmen, sich vornehmlich in den durchcomponirten Gesängen geltend machte, so entsagte doch der Musiker, der in der classischen Zeit Dichter und Musiker in einer Person war, nicht immer der Versuchung auch in den strophischen Gedichten, namentlich in solchen, die blos aus Strophe und Antistrophe bestunden, durch melodische Malerei den Eindruck der Worte zu erhöhen. Das hatte aber zur natürlichen Folge, dass der Dichter an den entsprechenden Stellen der Antistrophe dasselbe Wort oder dieselbe Wendung gebrauchte. Am häufigsten beobachtet man diese Erscheinung bei den Dramatikern, aber auch bei Pindar finden sich Anklänge an jene Kunst.

713. Am häufigsten und bedeutsamsten sind die Beispiele, wo die respondirenden Strophen im gleichen Eingang übereinstimmen. So beginnt in den Schutzflehenden des Aeschylus 574 = 582

δι' αἰῶνος κρέων ἀπαύστου
δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον

Strophe und Antistrophe mit den die Länge der Zeit im Rhythmus und Vocalismus trefflich malenden Worten δι' αἰῶνος. Ebenso hebt Strophe und Antistrophe mit den gleichen oder gleichklingenden Worten an in Aesch. Sept. 166 = 174, Choeph. 935 = 946, Eum. 143 = 149, Soph. Oed. R. 1313 = 1321, Ant. 966 = 977, Phil. 201 = 210, Eur. Troad. 1287 = 1294, Orest. 316 = 332, 1353 = 1537, Arist. Ach. 358 = 385, 842 = 848 = 854, Thesm. 116 = 123, Lys. 614 = 636. In Pind. Ol. 2 beginnt der letzte Vers in 4 Strophen:

εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν.
εὔφρων ἄρουραν ἔτι πατρίαν σφίσιν κόμισον.
εὐθυμιᾶν τε μέτα καὶ πόνων ἐς ἄνδρας ἔβαν.
εὐεργέταν πραπίσιν ἀφθονέστερόν τε χέρα.

mit der emphatischen Sylbe εὐ und steht auch in den übrigen Strophen an gleicher Stelle ein stark betontes, volltönendes Wort, wie καιρόν, αἰῶνα, παγγλωσσίᾳ, womit man das ganz ähnliche Verhältniss in Pind. Isth. 6, 7 vergleiche.

Mit dem gleichen Wort schliesst Strophe und Antistrophe in Soph. Oed. 1456 = 1471

ἔκτυπεν αἰθήρ, ὦ Ζεῦ
ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ

und ähnlich in Aesch. Eum. 161 = 168, Soph. El. 136 = 152, Ant. 614 = 625, Eur. Suppl. 957 = 965, Andr. 1174 = 1185, Hipp. 365 = 672, Iph. Taur. 1095 = 1110, Arist. Lys. 635 = 657, Pind. Isth. 7, 41 = 50.

Aber nicht bloss der Anfang und Schluss entsprechender Strophen klingen häufig aneinander an, auch an anderen, minder hervorragenden Stellen steht mehrmals in Strophe und Antistrophe dasselbe Wort, wie in Aesch. Eum. 160 = 167 im vorletzten Vers der Strophe:

πάρεστι μαστίκτορος δαΐου δαμίου
πάρεστι γὰρ ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων

ferner in Aesch. Suppl. 41 = 49, 114 = 125, Soph. Oed. R. 167 = 179, 1207 = 1216, 1329 = 1349, Oed. C. 1734 = 1747, Ant. 585 = 596, 844 = 863, 850 = 869, 1263 = 1286, Aias 176 = 187, Eur. Hipp. 549 = 559, Alc. 909 = 933, Med. 829 = 840, Suppl. 806 = 819, And. 513 = 535, Troad. 160 = 182, 1303 = 1317, 1312 = 1327, Arist. Eccl. 293 = 304, Pind. Isth. 5, 2 = 29, 18 = 60.

714. Aus dem Streben nach ebenmässiger Gestaltung correspondirender Strophen erklärt es sich auch, warum so häufig an der gleichen Stelle in Strophe und Antistrophe ein Wort, besonders ein Ausruf doppelt gesetzt ist, wie in Aesch. Eum. 996 = 1014:

χαίρετε, χαίρετ' ἐν αἰσιμίαισι πλούτου
χαίρετε, χαίρετε δ' αὖθις ἔπος διπλοΐζω

oder in Eur. Rhes. 454 = 820:

ἰὼ ἰώ, φίλα θροεῖς φίλος
ἰὼ ἰώ, μέγ' ἄρ' ἐμοί, μέγ' ὦ

vergl. Aesch. Ag. 1072 = 1076, 1100 = 1107, 1114 = 1125, 1136 = 1146, 1156 = 1167, Pers. 1002 = 1008, Soph. Ant. 1261 = 1284, Oed. C. 1677 = 1704, Eur. Alc. 872 = 889, Herc. f. 763 = 772, Hipp. 525 = 535, Suppl. 805 = 818, 1123 = 1132, 1127 = 1134, Troad. 164 = 187, 1312 = 1329, Phoen. 1036 = 1060, 1284 = 1296, 1287 = 1299, Orest. 149 = 162, 323 = 339, 968 = 979, Ion 1054 = 1066, Arist. Ran. 325 = 341.

Mehrere Anklänge sind in demselben Vers verbunden in Aesch. Suppl. 111 = 123:

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα δ' ἐγώ
θεοῖς ἐναγέα τέλεα πελομένων καλῶς

Vergl. Aesch. Choeph. 935 = 946, Soph. El. 153 = 173. Manchmal gehen sogar die Anklänge durch mehrere Verse oder gar durch eine ganze Strophe hindurch, wie in Aesch. Pers. 694—96 = 700—2:

σέβομαι μὲν προσιδέσθαι,	δίεμαι μὲν χαρίσασθαι,
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι	δίεμαι δ' ἀντία φάσθαι
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει.	λέξας δύσλεκτα φίλοισιν.

ebenso in Soph. Ant. 838—56 = 857—75, 1261—77 = 1284—1300, Eur. Alc. 872—77 = 889—94, Rhes. 454—66 = 820—32, Troad. 308—24 = 325—40, 1302—15 = 1316—32. Weitere Nachweise bietet G. Jakob, de aequali stroph. et antistroph. conformatione, Berolini 1866.

715. Suchten so die Dichter in den sich entsprechenden Strophen dadurch, dass sie an den gleichen Stellen die gleichen Worte setzten, eine grössere Conformität herzustellen, so sollte man noch mehr eine Uebereinstimmung in Bezug auf die Sinnabschnitte erwarten. In der That finden wir auch in vielen Fällen an der gleichen Stelle in Strophe und Antistrophe eine grössere Interpunction, und dient uns dann diese Uebereinstimmung als ein willkommner Leitstern auf den dunklen Pfaden der Kolometrie. Regelmässig treffen wir diese Concordanz der Sinnabschnitte in denjenigen Strophenpaaren, welche von verschiedenen Personen oder von verschiedenen Abtheilungen des Chors gesungen wurden; aber wir finden sie häufig auch da, wo sonst keine Anzeichen des wechselnden Einzelgesanges vorliegen, wie z. B. in Soph. Aias 509 = 611, 603 = 615, Ant. 947 = 958, 951 = 962. Fast ebenso häufig freilich stimmt Strophe und Antistrophe in Bezug auf Interpunction nicht überein, und selbst an Stellen, welche Knotenpunkte in der Composition der Strophe zu sein scheinen, so dass es sogar den Anschein gewinnt, als habe der Dichter nicht immer Strophe und Antistrophe in die gleichen Perioden getheilt wissen wollen und dem Chorodidaskalos es überlassen, die Sänger in respondirenden Strophen an verschiedenen Stellen frisch einsetzen zu lassen.

Zur Beleuchtung der Sache setze ich aus Pindar und Sophokles je ein

Strophenpaar her, in welchem Strophe und Antistrophe in ganz verschiedene Perikopen getheilt zu sein scheint.

Pindar Isth. I 1—7 = 52—58:

Μᾶτερ ἐμά, τὸ τεόν, χρύςαςπι Θήβα,
πρᾶγμα καὶ ἀςχολίας ὑπέρτερον
θήςομαι, μή μοι κραναὰ νεμεςάςαι
Δᾶλος, ἐν ᾇ κέχυμαι.
τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς;
εἶξον, ὦ ᾿πολλωνιάς· ἀμφοτερᾶν
τοι χαρίτων ςὺν θεοῖς ζεύξω τέλος.

Ἄμμι δ᾿ ἔοικε Κρόνου ςειςίχθον᾿ υἱὸν
γείτον᾿ ἀμειβομένοις εὐεργέταν
ἁρμάτων ἱπποδρόμιον κελαδῆςαι,
καὶ ςέθεν, Ἀμφιτρύων,
παῖδας προςειπεῖν τὸν Μινύα τε μυχὸν
καὶ τὸ Δάματρος κλυτὸν ἄλςος Ἐλευ-
ςῖνα καὶ Εὔβοιαν ἐν γναμπτοῖς δρόμοις.

Hier möchte man in der Strophe die 1. Perikope mit dem vierten Vers schliessen, der die Stelle eines Epodus einzunehmen scheint, nach dem mit kräftigem Jambus eine neue Perikope anhebt. Dieser Annahme ist auch die Satzbildung in der 2. und in der 3. Strophe günstig. Anders aber steht die Sache in der ausgeschriebenen 4. Strophe; hier verbietet der Sinn eine Auseinanderreissung der aufs engste zusammenhängenden Verse 4 und 5 und legt weit eher die Vermuthung nahe, dass mit dem 3. Vers die 1. Perikope schliesse. Es hängt aber dieses Verhältniss mit der ganzen Compositionsart Pindars und speciell mit der Bildung seiner daktylo-epitritischen Strophen zusammen. Pindars Strophen zerlegen sich zunächst, wie jetzt durch Boeckh wieder klar geworden ist, in so und so viele Verse. Jene Verse hatten eine verhältnissmässige Selbständigkeit für sich; eine engere Annäherung einzelner an einander war nicht ausgeschlossen, berührte aber wenig die Anlage der Strophe selbst.

Soph. Ant. 582—592 = 593—603:

Εὐδαίμονες, οἷςι κακῶν ἄγευςτος αἰών.
οἷς γὰρ ἂν ςειςθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας
οὐδὲν ἐλλείπει γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον·
ὅμοιον ὥςτε πόντιον
οἶδμα, δυςπνόοις ὅταν
Θρῄςςαιςιν ἔρεβος ὕφαλον ἐπιδράμῃ πνοαῖς,
κυλίνδει βυςςόθεν κελαινὰν
θῖνα καὶ δυςάνεμοι
ςτόνῳ βρέμουςιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.

Ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν οἴκων ὁρῶμαι
πήματ᾿ ἄλλ᾿ ἄλλοις ἐπὶ πήμαςι πίπτοντ᾿,
οὐδ᾿ ἀπαλλάςςει γενεὰν γένος, ἀλλ᾿ ἐρείπει
θεῶν τις οὐδ᾿ ἔχει λύςιν.
νῦν γὰρ ἐςχάτας ὑπὲρ

ῥίζας ὃ τέτατο φάος ἐν Οἰδίπου δόμοις,
κατ᾽ αὖ νιν φοινία θεῶν τῶν
νερτέρων ἀμᾷ κόπις
λόγου δ᾽ ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς.

Hier lassen Brambach und Wecklein die 1. Perikope aus VV. 1. 2. 3., die zweite aus VV. 4. 5. 6, die dritte aus VV. 7. 8. 9 bestehen. Aber schon gleich im Anfang führt der auslaufende Rhythmus des ersten Verses auf eine Sonderstellung des Proodus, welche auch durch die Interpunction in der Strophe begünstigt wird. Vor der 3. Perikope steht in Strophe und Antistrophe eine kleine Interpunction, aber während in der Strophe mit dem 3. Vers der Satz schliesst, schliesst in der Antistrophe der Satz erst mit dem 4. Vers. Dieses alles lässt die Annahme, dass der Dichter Strophe und Antistrophe gleichmässig in 3 Perioden getheilt habe, als äusserst zweifelhaft erscheinen. Ich ziehe es daher auch hier vor, die Strophe direkt in einzelne Verse zu zerlegen und nur die Annahme zuzulassen, dass einzelne Verse bestimmt waren sich rhythmisch enger aneinander zu schliessen, wie insbesondere die beiden letzten Verse, während die Kola 4 u. 5 sich ebensogut zu einem Verse vereinigen als in der Geltung von κῶλον ἐπῳδικόν und κῶλον προῳδικόν verschiedenen Anschluss finden konnten.

```
    – – ⏑ ⏑ | – ⏑⏑ – ⏒ | – ⏑ – –
    – ⏑ – – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ | ⏗   ⏗
    – ⏑ – – | – ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ – –
⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏓     |
    – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
⏒ | – ⏑ ⏑⏑ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ | – ⏑ –
⏑ | ⏗   ⏗   | – ⏑ – ⏑   | ⏗   ⏗ |
    – ⏑ – ⏑ | – ⏑ –
⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑   | ⏗   ⏗ |
```

Aehnlich liegen die Verhältnisse in Pind. Nem. 2, Eur. Andr. 771 ∾ 783, Hel. 183 ∾ 186, Iph. Aul. 167 ∾ 188, Arist. Vesp. 1065 ∾ 1096.

716. Auf einer Linie mit der Disharmonie respondirender Strophen in Bezug auf Satzbau und periodische Gliederung steht ihre Verschiedenheit in Bezug auf die Cäsur innerhalb der einzelnen Verse. Auch hier ging Pindar bis an die äusserste Grenze des Erlaubten. Während z. B. in Isth. VI der 5. Vers der 1. Epode eine stark hervortretende Cäsur nach der 8. Sylbe hat

Αἰγεῖδαι, σέθεν ἔκγονοι, μαντεύμασι Πυθίοις

steht im selben Vers in der 2. Epode Cäsur und Interpunction nach der 7. Sylbe

αἰνέων Μελέαγρον, αἰνέων δὲ καὶ Ἕκτορα.

Noch nachlässiger ist in Bezug auf die Wortschlüsse das Strophenpaar in Euripides El. 726—36 = 737—46 gebaut, wo sich gegenüber stehen:

λευκόν τε πρόϲωπον Ἀοῦϲ,	χρύϲωπον ἕδραν ἀλλάξαν-
τὰ δ' ἕϲπερα νῶτ' ἐλαύνει	τα δυϲτυχίᾳ βροτείῳ
θερμῷ φλογὶ θεοπύρῳ,	θνατᾶϲ ἕνεκεν δίκαϲ.

so dass man sogar geradezu die Verse in Strophe und Antistrophe verschieden absetzen möchte.

717. Strenger ward die Responsion zwischen Strophe und Antistrophe in den Wechselgesängen (μέλη ἀμοιβαῖα) und Klageliedern (κομμοί) durchgeführt. Hier liessen die Dichter nicht blos fast ausnahmslos an der gleichen Stelle die Person wechseln, sondern wiederholten auch an der respondirenden Stelle die gleichen oder ähnlichen Klagerufe. Als Beispiel möge das μέλοϲ ἀμοιβαῖον in Euripides Alc. 872—77 = 889—94 dienen:

ΧΟ. πρόβα πρόβα· βᾶθι κεῦθοϲ οἴκων,	ΧΟ. τύχα τύχα δυϲπάλαιϲτοϲ ἥκει.
ΑΔ. αἰαῖ.	ΑΔ. αἰαῖ.
ΧΟ. πεπονθὼϲ ἄξι' αἰαγμάτων.	ΧΟ. πέραϲ δ' οὐδὲν τίθηϲ ἀλγέων.
ΑΔ. ἐή.	ΑΔ. ἐή.
ΧΟ. δι' ὀδύναϲ ἔβαϲ,	ΧΟ. βαρέα μὲν φέρειν,
ϲάφ' οἶδα· ΑΔ. φεῦ φεῦ.	ὅμωϲ δέ. ΑΔ. φεῦ φεῦ.
ΧΟ. τὰν νέρθε δ' οὐδὲν ὠφελεῖϲ.	ΧΟ. τλᾶθ', οὐ ϲὺ πρῶτοϲ ὤλεϲαϲ.
ΑΔ. ἰώ μοί μοι.	ΑΔ. ἰώ μοί μοι.
ΧΟ. τὸ μήποτ' εἰϲιδεῖν φιλίαϲ ἀλόχου	ΧΟ. γυναῖκα· ϲυμφορὰ δ' ἑτέρουϲ ἑτέρα
θανούϲαϲ πρόϲωπον ἄντα.	πιέζει φανεῖϲα θνατῶν.

In Soph. Oed. Col. 510—21 = 522—34, 1724—37 = 1738—50, Oed. R. 649—68 = 678—97, Aias 364—78 = 379—93, 391—411 = 412—29 wechseln zwar an den gleichen Stellen die Personen, sind aber die wechselnden Personen nicht die gleichen. Nur ganz selten setzten sich die Dichter auch über diese Forderung der Responsion in den Wechselgesängen weg, wie Aristophanes in Vesp. 291—98 ∼ 303—11, 415 f. ∼ 471 f., Pac. 346—60 ∼ 385—90, Thesm. 667—87 ∼ 707—27.

In ähnlicher Weise ist auch Euripides zweimal im Orestes von den Responsionsgesetzen abgewichen, indem er V. 1246—65 ∼ 1266—85 die 3 letzten Verse in der Strophe unter Elektra und Chor vertheilte (1263—65), in der Antistrophe der Elektra allein zuwies, und V. 1353—60 ∼ 1537—44 in der Strophe den Koryphaios allein, in der Antistrophe die 5 Vordermänner sprechen liess. Weniger anstössig sind die Fälle, wo in den Kommoi nur

die melischen Partien, nicht auch die eingelegten Trimeter respondiren, wie in Soph. El. 1398—1441; vgl. Muff, die chorische Technik des Sophokles S. 146 f.

Ephymnia.

718. Die Rückkehr des gleichen Rhythmus mit jeder neuen Strophe tritt noch deutlicher hervor, wenn jede Strophe mit dem gleichen Schlussvers abgeschlossen wird. Solche wiederkehrende Verse, welche wir Refrain, die Lateiner *versus intercalares* nennen, hiessen bei den Griechen Ephymnia. Dieselben stammen aus der volksthümlichen Poesie und bestunden ursprünglich in einem Zuruf (ἐπίφθεγμα, ἐπιφώνημα, ἐπίρρημα, ἐφύμνιον, conf. ἐπᾄδομεν Arist. Vesp. 885), wie ἰὴ παιήων, ἰὼ Βάκχε, ὦ διθύραμβε, ὦ Ὑμέναιε, αἰαῖ αἰαῖ, mit dem die ganze Schaar der Festgenossen am Ende der von einem Einzelnen gesungenen Gesangsabschnitte einfiel. So lässt Homer im Klagegesang um Hektor nach einander die Andromache, die Hekabe und die Helena einen Threnos anstimmen, am Schlusse eines jeden dieser Klagelieder aber alle Weiber in laute Weherufe ausbrechen:

ὣς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (Ω 746).

Vergl. Il. Σ 570 ff. Aehnliches erzählt Plutarch, Quaest. graec. c. 36 von einem alten Volkslied der Frauen in Elis: ἔχει οὕτως ὁ ὕμνος:

ἐλθεῖν; ἥρω Διόνυσε,
Ἀλείων ἐς ναὸν
ἁγνὸν ἁμᾶ Χαρίτεσσιν,
Ἀλείων ἐς ναὸν
τῷ βοέῳ ποδὶ θύων

εἶτα δὶς ἐπᾴδουσιν

ἄξιε ταῦρε, ἄξιε ταῦρε.

Wie sehr ferner das ἐπίφθεγμα παιηωνικὸν zum Wesen des Päan zu gehören schien, ersieht man aus Aeschylus Sept. 869 und Athenäus XV p. 696 E. Ueber die allgemeine Verbreitung jener Sitte aber belehrt uns Longus in seinem Hirtenroman III 21: εἷς μὲν αὐτοῖς κελευστὴς ναυτικὰς ᾖδεν ᾠδάς, οἱ δὲ λοιποὶ καθάπερ χορὸς ὁμοφώνως κατὰ καιρὸν τῇ ἐκείνου φωνῇ ἐβόων· Vergl. Cassius Dio LVI 35, 4 und Leutsch im Philol. XI 727 ff.

719. Aus den volksthümlichen Gesängen haben die Lyriker und Dramatiker den Refrain herübergenommen, eigneten sich

dabei aber nicht blos die althergebrachten Ausrufe an, wie ἰὴ παιάν oder ὑμὴν ὦ ὑμέναι᾽ ὦ (s. Arist. Av. 1736), sondern gebrauchten auch andere der Situation entsprechende Ausrufe und ganze Verse als Refrain. Ein solcher Ausruf war das τήνελλα καλλίνικε, das Archilochus als Ephymnion auf die drei Strophen seines Herakleshymnus erschallen liess und das alsdann auch später den Sängern in Olympia ohne den vorausgehenden Text von den Freunden zugejubelt wurde; s. Pind. Ol. 9, 1 und die Scholien zur Stelle bei L. v. Sybel im Hermes V 192 ff., sowie Arist. Av. 1736 ff., Lys. 295 = 305. Der Zusammenhang des versus intercalaris mit einem alten volksthümlichen Zuruf liegt noch deutlich in dem Iakchoslied des Aristophanes in den Fröschen V. 398—413 zu Tage. Nach einem alten Brauche forderte nämlich bei der Festfeier des Dionysos an den Lenäen zu Athen der Daduche mit καλεῖτε θεόν zur Anrufung des Gottes auf, und fiel dann der Chor mit dem Rufe Cεμελήϊ᾽ Ἴακχε πλουτοδότα ein (s. schol. Arist. Ran. 482). Diese Weise des alten schlichten Volksgesanges wollte offenbar Aristophanes in besagtem Liede auf Iakchos wiedergeben:

Ἴακχε πολυτίμητε, τέλος ἑορτῆς
ἥδιςτον εὑρών, δεῦρο ςυνακολούθει
πρὸς τὴν θεόν,
καὶ δεῖξον, ὡς ἄνευ πόνου
πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
Ἴακχε φιλοχορευτά, ςυμπρόπεμπέ με.

Cὺ γὰρ κατεςχίςω μὲν ἐπὶ γέλωτι
κἀπ᾽ εὐτελείᾳ τόν τε ςανδαλίςκον
καὶ τὸ ῥάκος,
κἀξεῦρες ὥςτ᾽ ἀζημίους
παίζειν τε καὶ χορεύειν.
Ἴακχε φιλοχορευτά, ςυμπρόπεμπέ με.

Καὶ γὰρ παραβλέψας τι μειρακίςκης
νῦν δὴ κατεῖδον καὶ μάλ᾽ εὐπροςώπου
ςυμπαιςτρίας
χιτωνίου παραρραγέν-
τος τιτθίον προκύψαν.
Ἴακχε φιλοχορευτά, ςυμπρόπεμπέ με.

Die einzelnen Strophen dieses Liedes wurden offenbar von Theilen des bunt zusammengesetzten Mystenchors gesungen, und zwar

die letzte von den Jünglingen, die mittlere von den Weibern, die erste von den Greisen, während mit mächtigem Schall der volle Chor der Mysten in die Anrufung des tanzfrohen Gottes einstimmte. Aehnliche versus intercalares haben wir in Aesch. Agam. 121 = 139 = 159, Suppl. 120 f. = 131 f., 141 ff. = 151 ff., 162 ff. = 173 ff., Eum. 329 ff. = 341 ff., Sept. 975 ff. = 986 ff., Eur. Bacch. 877 ff. = 897 ff., 992 ff. = 1011 ff., Arist. Vesp. 281 = 290, Plut. 308 = 315, Theocrit id. 1 und 2, Bion epit. Adon., Moschus epit. Bionis, Catull XLV. LXII. LXIV, 323 ff., Pervigilium Veneris. Auch ein προύμνιον haben wir unter den Anacreontea n. 48.

720. Aus der heidnischen Lyrik vererbte sich jene Compositionsweise in die christliche Poesie und in den Kirchengesang der Byzantiner; hier erhielt sogar von dem Einfallen der gesammten Gemeinde (ὑπακούειν) eine bestimmte Liedform den Namen ὑπακοή; s. Proleg. Anth. gr. carm. christ. p. XVI und XLIX. Ein besonders hübsches Beispiel der Hypakoe ist uns in dem christlichen Hochzeitsgesang des Methodius (Anth. gr. carm. christ. 33) erhalten, wo eine der Jungfrauen, Thekla, 24 vierzeilige Strophen singt, am Schlusse aber jeder Strophe sämmtliche Jungfrauen mit dem Refrain einfallen:

ἁγνεύω σοι καὶ λαμπάδας φαεσφόρους κρατοῦσα,
νυμφίε, ὑπαντάνω σοι.

Hephästion περὶ ποιήματος c. 9 unterscheidet zwischen den alten Zurufen (ἐφύμνια) und den durch den Sinn mit den Strophen eng zusammenhängenden Refrains (ἐπιφθέγματα): ἔστι δέ τινα καὶ τὰ καλούμενα ἐπιφθεγματικά, ἃ διαφέρει ταύτῃ τῶν ἐφυμνίων, ὅτι τὰ μὲν ἐφύμνια ἐκ περιττοῦ, ὡς πρὸς τὸ λεγόμενον, τῇ στροφῇ πρόσκειται, τὰ δὲ ἐπιφθεγματικὰ καὶ πρὸς νοῦν συντελεῖ, οἷον τὸ Βακχυλίδου

ἦ καλὸς Θεόκριτος, οὐ μόνος ἀνθρώπων ἐρᾷς.

καὶ πάλιν παρὰ τῷ αὐτῷ Βακχυλίδῃ

σὺ δ' ἐν χιτῶνι μούνῳ | παρὰ τὴν [φίλην] γυναῖκα φεύγεις.

Denn so hat Westphal den überlieferten Text τὰ μὲν ἐφύμνια καὶ πρὸς νοῦν συντελεῖ, τὰ δὲ ἐπιφθεγματικὰ καὶ ἐκ περιττοῦ ὡς πρὸς τὸ λεγόμενον τῇ στροφῇ πρόσκειται richtig emendirt. Eine theilweise Bestätigung der Emendation Westphals bietet der Scholiast zu Aesch. Eum. 341, wo zu dem Refrain ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ κ. τ. λ. bemerkt ist: ἐφυμνίῳ αὐτῷ χρῆται· λέγεται δὲ καὶ μεσόφθεγμα. Ephymnion war eben die allgemeine Bezeichnung des sinnerfüllten Refrains, während ἐπίφθεγμα oder μεσόφθεγμα sich auf die specielle Stellung bezogen.

Durch den Refrain, sollte man erwarten, wurden immer gleiche Strophen abgegrenzt, und das war ja der Gesichtspunkt, der uns zur Besprechung

desselben an dieser Stelle führte. Aber in den Idyllen des Theokrit (id. 1 und 2), Bion, Moschus und Vergil (ecl. 8), sowie in dem Liede der Parzen bei Catull 74, 323 ff. und im Pervigilium Veneris ist dieses keineswegs der Fall, und die Bemühungen neuerer Kritiker (siehe besonders R. Peiper in Jahrb. f. Ph. 1863, S. 617—623. 762—766 und 1864 S. 449—460) eine regelrechte Gliederung herzustellen rütteln theils zu sehr an der handschriftlichen Ueberlieferung, theils laufen sie auf viel zu complicirte Responsionsverhältnisse hinaus. Wir erkennen in der Regellosigkeit, welche den symmetrischen Bau einzelner Theile nicht ausschliesst, einen Anklang an die alte kunstlose Form, wo der Chor, wie in dem Threnos der Ilias, jedesmal am Ende eines Abschnittes mit seinem Ephymnion einfiel, die Abschnitte selbst aber nicht von gleichem Umfang zu sein brauchten.

Die monostrophischen und epodischen Gedichte.

721. Die einfachste Form der lyrischen Gedichte besteht in der Wiederholung derselben Strophe; die so verfassten Gesänge hatten bei den Grammatikern den allgemeinen Namen εἴδη μονοστροφικά. Als Beispiele führt Hephästion die Lieder des Alcäus, der Sappho und des Anacreon an. Auch unter den Oden Pindars haben einige im äolischen Versmass gedichtete Epinikien jene Form der monostrophischen Composition der äolischen Melik, nämlich Ol. 14, P. 6, N. 2 und 4, Isth. 7. Auffälliger Weise haben aber auch die 12. pythische und 9. nemeische Ode dieselbe Form, wiewohl beide im daktylo-epitritischen Rhythmus der dorischen Lyrik verfasst sind. Noch seltener als bei Pindar sind die monostrophischen Gesänge bei den Dramatikern; nur Aristophanes, der den einfachen Ton des volksthümlichen Liedes mit besonderer Vorliebe anschlug, hat öfters jene schlichteste Form des Liedes gewählt, so dreimal in einem Stück, den Fröschen, nämlich in dem dreistrophischen Iakchoslied 398—413, in dem achtstrophischen Wechselgesang des Chorführers und des Dionysos 416—439, und in dem vierstrophischen daktylischen Proömion 814—829. In der alexandrinischen und römischen Literaturperiode, als das Band, welches ehedem Gesang und Poesie umschlang, gelockert und der reich entwickelte Chorgesang verstummt war, konnten die Dichter nur für die einfachsten Arten der Composition, für die stichische und monostrophische, Verständniss voraussetzen.

722. Eine neue Form, das εἶδος ἐπῳδικόν, kam durch Stesichorus und die Vertreter der chorischen Lyrik auf. Benannt ist dieselbe nach der Epode (ἐπῳδὸς περίοδος), welche als Abgesang auf Strophe und Antistrophe folgte. Diese Dreigliederung (μέλος

κατὰ τριάδα nach Hephästion p. 68 W. und Atilius p. 295, ᾠδαὶ τριαδικαί nach Didymus in Boissonade Anecd. gr. IV 459) hängt offenbar, wie schon die Namen der Theile anzeigen, mit den Bewegungen des Chors zusammen, und in der ältesten Zeit werden wirklich jene drei Theile in der von Atilius p. 295 (vergl. Victorinus I 16, 9, schol. Heph. p. 186 G., schol. Eur. Hec. 647, schol. Arist. Nub. 563, schol. Pind. p. 11 B.) geschilderten Weise vorgetragen worden sein: olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant; circumire aram a dextra strophen vocabant, redire a sinistra antistrophen, post cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua peragebant, epodon, ὅτι τῇ στροφῇ καὶ τῇ ἀντιστρόφῳ ἐπῇδον. Aber äusserst unwahrscheinlich ist es, dass auch noch später, als die epodische Composition die stehende Form für den Chorgesang geworden war, und die Trias von Perioden beliebig oft, wie bei Pindar, wiederholt wurde, die einzelnen Theile stets von den genannten Bewegungen des Chors begleitet waren. Hier scheint vielmehr jene Composition theils anderen Zwecken gedient zu haben, theils zur bedeutungslosen, aus alter Zeit herübergenommenen Form herabgesunken zu sein.

723. Insbesondere scheinen die Dramatiker, welche auch in den Chorgesängen durch Wechsel der Person dramatisches Leben zu entfalten suchten, die Dreiheit von Strophe, Antistrophe und Epode mit der Theilung des Chors in Halbchöre in Verbindung gebracht zu haben. In der Regel wird der eine Halbchor die Strophe, der andere die Antistrophe, der Gesammtchor oder der Koryphaios die Epode gesungen haben. Statt der Halbchöre und des Gesammtchors konnten auch bei den Strophen die Führer der Halbchöre, und bei der Epode die Vordermänner der Chorreihen eintreten. Der Wechsel in der Person des Vortragenden war auch von Einfluss auf die Form der Strophen; fast ausnahmslos nämlich schliesst bei den Dramatikern mit jeder Strophe der Satz, während häufig bei Pindar der Gedanke der Art aus der einen Strophe in die andere hinüberragt, dass die zweite, wenn für sich vorgetragen, unverständlich geblieben wäre. Speciell für die Vertheilung von Strophe und Antistrophe unter die beiden Halbchöre oder deren Führer spricht die gerade bei den Dramatikern häufig beobachtete Wiederkehr des gleichen Wortes in Strophe und Antistrophe und die doppelte, parallele Durchführung eines Grundgedankens in 2 correspondirenden Strophen. Denn je nachdem die beiden Halbchöre von den gleichen oder

von widerstrebenden Gefühlen beseelt waren, sprach entweder der zweite Halbchor den gleichen Gedanken in veränderter Fassung aus, oder trat mit seiner Anschauung dem ersten Halbchor entgegen.

Die im Obigen kurz ausgesprochene Ansicht von dem Vortrage der Strophe, Antistrophe und Epode habe ich eingehender begründet in meiner Abhandlung, Theilung des Chors im attischen Drama, in Abhandl. d. bay. Akad. XIV 198—208. In den Parabasen der Komödie ist der Vortrag von Strophe und Antistrophe durch Halbchöre handschriftlich bezeugt; s. Arnoldt, Chorpartien bei Aristophanes S. 144; an einigen Stellen der Tragiker ergibt sich das gleiche Verhältniss sicher aus den Andeutungen des Sinnes, wie in Soph. El. 1422, Phil. 210, Eur. Ion 194. Euripides nennt selbst in den Schutzflehenden V. 71 den Wechselgesang der Halbchöre einen ἀγὼν διάδοχος. Neuerdings haben Muff und Arnoldt in ihren Werken über die chorische Technik des Sophokles und Euripides, die Frage, ob in den einzelnen Gesängen Strophe und Antistrophe von Halbchören oder vom Gesammtchor vorgetragen worden seien, aus dem Inhalt der Gesänge zu entscheiden gesucht, und sich bei paralleler und antithetischer Anordnung der Gedanken für Halbchöre, bei geradliniger Darstellung für den Gesammtchor ausgesprochen. Da sich aber jener Gegensatz keineswegs klar und bestimmt in den einzelnen Chorgesängen ausprägt, so ist es weit wahrscheinlicher, dass eine allgemeine Kunstregel gegolten hat, welche nur die Dichter bald mehr bald minder zu Gunsten poetischer Zwecke verwerthet haben.

Zum Vortrag der Epode eignete sich an mehreren Stellen, wie Aesch. Pers. 672 ff., Eur. Bacch. 902 ff., gut der Gesammtchor; aber an weit mehr Stellen weist der Ton des Liedes und insbesondere die Anrede an die Personen der Bühne eher auf den Koryphaios hin. Für den letzteren spricht auch der Umstand, dass auf viele Chorgesänge, welche ohne Epode schliessen, ein anapästisches System oder jambische Trimeter des Chors folgen, welche unzweifelhaft nicht von dem Gesammtchor, sondern von dessen Vertreter, dem Koryphaios gesprochen wurden. In einigen Stücken, wie in Soph. Trach. 863—70, Eur. Herc. fur. 815—21, Hippol. 1143—52, theilen sich die 3 Führer, der Koryphaios und seine beiden Nebenmänner (παραστάται), in den Vortrag der Epode, woraus man schliessen möchte, dass auch sonst öfters jene 3 Vordermänner vereint die Epode gesungen haben.

Auch die grammatische Construction spricht an nicht wenigen Stellen für einen Wechsel in der Person des Vortragenden. Ich verweise auf einen interessanten Fall im 4. Stasimon des Oedipus Rex 1186 ff. Dort schliesst die 1. Strophe mit einer Anrede an Oedipus

τὸν σὸν δαίμονα, τὸν σόν, ὦ
τλάμων Οἰδιπόδα, βροτῶν
οὐδὲν μακαρίζω.

Die Antistrophe knüpft mit ὅστις an die Strophe an, geht aber aus der Form der Anrede in die der Aussageform über:

ὅστις καθ' ὑπερβολὰν
τοξεύσας ἐκράτησε τοῦ
πάντ' εὐδαίμονος ὄλβου.

Wie erklärt sich nun dieser Wechsel der Construction leicht, wenn wir annehmen, dass die Antistrophe von einem andern Halbchor vorgetragen worden sei? Freilich wird man dann, wie Elmsley längst richtig erkannt, in der Antistrophe mit der 3. Person fortfahren und weiter lesen

ἐξ οὗ καὶ βασιλεὺς καλεῖτ' (fort. κλύει)
ἐμὸς καὶ τὰ μέγιστ' ἐτι-
μάθη ταῖς μεγαλαῖσιν ἐν
Θήβαισιν ἀνάσσων.

724. Die epodische Composition war von dem Dichter, der von der Aufstellung des Chors seinen Namen erhielt, erfunden worden und behauptete seit Stesichorus einen stehenden Platz in der chorischen Poesie; aus derselben trat sie dann in das Drama, zunächst in die Tragödie über. Mit dem Aufhören des Chorgesangs und der Umgestaltung der alten Cultusbräuche verlor auch die Epode ihre Bedeutung. Aber zuvor schon war die epodische Composition von dem Chorgesang auf andere Gesänge übertragen worden. Nicht selten nämlich sind auch die Monodien und Wechselgesänge bei Sophokles und Euripides epodisch gebaut. Auch nach dem Untergang der classischen Literatur der Griechen haben sich noch Anklänge an die alte triadische Compositionsweise erhalten. Zwei Gedichte des Catull, das Lied an die schöne Acme n. 45 und das daktylische Hochzeitslied n. 62 zerlegen sich in Strophen und Epode, und Horaz hat die Preisode an Augustus Od. I 12 so dem 2. olympischen Siegesgesang Pindars auf Theron nachgebildet, dass er sie aus ebenso vielen Strophen wie jenen bestehen liess und von den 15 Strophen immer je 3 durch den Sinn zur Einheit einer triadischen Gruppe verband.

str. *Quem virum aut heroa lyra vel acri*
tibia sumis celebrare, Clio?
quem deum? cuius recinet iocosa
nomen imago

ant. *aut in umbrosis Heliconis oris*
aut super Pindo gelidove in Haemo?
unde vocalem temere insecutae
Orphea silvae,

ep. *arte materna rapidos morantem*
fluminum lapsus celeresque ventos,
blandum et auritas fidibus canoris
ducere quercus.

str. *Quid prius dicam solitis parentis*
laudibus? qui res hominum ac deorum,
qui mare ac terras variisque mundum
temperat horis,

ant. *unde nil maius generatur ipso,*
nec viget quidquam simile aut secundum.
proximos illi tamen occupavit
Pallas honores,

ep. *proeliis audax, neque te silebo,*
Liber, et saevis inimica virgo
beluis, nec te, metuende certa
Phoebe sagitta.

str. *Dicam et Alciden puerosque Ledae,*
hunc equis, illum superare pugnis
nobilem; quorum simul alba nautis
stella refulsit,

ant. *defluit saxis agitatus humor,*
concidunt venti fugiuntque nubes,
et minax, quod sic voluere, ponto
unda recumbit.

ep. *Romulum post hos prius an quietum*
Pompili regnum memorem, an superbos
Tarquini fasces, dubito, anne Curti
nobile letum.

str. *Regulum et Scauros animaeque magnae*
prodigum Paulum superante Poeno
gratus insigni referam camena
Fabriciumque.

ant. *hunc et incomptis Curium capillis*
utilem bello tulit et Camillum
saeva paupertas et avitus arto
cum lare fundus.

ep. *crescit occulto velut arbor aevo*
fama Marcelli, micat inter omnes
Iulium sidus velut inter ignes
luna minores.

str. *Gentis humanae pater atque custos,*
orte Saturno, tibi cura magni
Caesaris fatis data: tu secundo
Caesare regnes.

ant. *ille seu Parthos Latio inminentes*
egerit iusto domitos triumpho,
sive subiectos orientis orae
Seras et Indos,

ep. *te minor laetum reget aequus orbem;*
tu gravi curru quaties olympum,
tu parum castis inimica mittes
fulmina lucis.

725. Die Form der Epode sollte ihrem Wesen nach von der des zugehörigen Strophenpaares verschieden sein. Die einfachste Art der Abweichung finden wir in den zwei angeführten Gedichten des Catull, wo die Epode sich nur durch die grössere Anzahl der gleichen Verse von den Strophen unterscheidet. Durchweg grösser ist der Unterschied der rhythmischen Form der Epode bei den griechischen Dichtern; aber in den meisten Fällen gehört doch die Epode, wenn auch die Grösse und der Bau der einzelnen Verse sowie die Zahl der Perioden verschieden ist, im grossen Ganzen demselben Rhythmengeschlecht an. Insbesondere bestehen in den daktylo-epitritischen Oden Pindars auch die Epoden regelmässig aus daktylo-epitritischen Langversen. Indess sind doch kleinere Modificationen des Rhythmus nicht selten; und bei den Dramatikern, die überhaupt in ihre Chorgesänge mehr Leben zu bringen suchten, gehört sogar einige Mal die Epode einer anderen Rhythmengattung an; so geht in dem Prometheus 397—435 der Rhythmus von den Jonikern und Logaöden der zwei Strophenpaare zu gravitätischen Daktylo-Epitriten in der Epode über, und folgt in der Parodos der Trachinierinnen auf ein daktylo-epitritisches und ein logaödisches Strophenpaar zum Abschluss eine rein jambische Epode.

726. Die einfachste Art der epodischen Composition bestund darin, dass dieselbe Verbindung von Strophe Antistrophe und Epode mehrmals hintereinander wiederkehrte; es ist dieses die allein gebräuchliche Form der dorischen Chorlyrik. Die dramatischen Dichter, welche in ihren Poesien das mimetische Element vorwiegen liessen und durch den Wechsel der rhythmischen

Formen die Veränderungen und Steigerungen der Gefühlsbewegungen zum Ausdruck bringen wollten, liebten es über jene einfache Form der lyrischen Dichtungen hinauszugehen. Sie liessen daher in grösseren Chorgesängen entweder mehrere Strophenpaare ohne Epode aufeinander folgen, oder sie schlossen nur die Gesammtheit der Strophenpaare durch eine Epode ab. In dem letzteren Falle ergibt sich das Schema a a b b c, oder a a b b c c d; in dem ersteren Falle folgen sich die einzelnen Strophen gewöhnlich nach der Form a a b b c c etc., seltener nach dem Schema a b a b (εἶδος δυαδικὸν κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ). Das letztere ist z. B. der Fall in Aesch. Agam. 1481—1619 und Arist. Thesm. 969—84. Die Kunst des Dichters musste sich bei diesen grossartiger angelegten Gesängen hauptsächlich darin zeigen, dass sie mit Benützung der verschiedenen Formen den Fortgang des Gedankens zum Ausdruck brachte. Mit einziger Meisterschaft haben Aeschylus und Sophokles diese Aufgabe zu lösen verstanden, so dass sie das Anschwellen der Furcht und des Mitleids, den Uebergang von der Weihe des Göttergesangs zur Unruhe der bangen Erwartung und zum Sturme der thatfordernden Leidenschaft in den weiter ausgebauten Chorgesängen rhythmisch nachbildeten. Besonders hübsch lässt sich dieses in der Parodos der Trachinierinnen nachweisen: in dem ersten daktylo-epitritischen Strophenpaar gleicht noch die Stimmung des in frommem Gebet an den Helios sich wendenden Chors der ruhigen spiegelglatten Meeresfläche, bei den gemischten Choriamben des zweiten Strophenpaares beginnt ein wilder Wogenschlag, bei den energischen Jamben der Epode endlich bewegt sich das Schiff mit von frischem Winde geblähten Segeln vorwärts durch die wogende See.

727. Nicht sowohl mit der Gedankenentwicklung als mit den Bewegungen des Chors hängt eine andere Anordnung der Strophen zusammen, welche sich in der Parodos des Agamemnon, der Iphigenia in Aulis und der Phönissen findet. Hier lassen sich deutlich 2 Gruppen unterscheiden, indem nach der ersten durch eine Epode geschlossenen Partie noch eine neue Folge von Strophenpaaren folgt. Die beiden Gruppen heben sich auch deutlich durch den verschiedenen Rhythmus von einander ab, namentlich in dem Agamemnon, wo obendrein die 3 Theile der ersten Gruppe, Strophe Antistrophe und Epode, durch den gleichen Refrain eng mit einander verbunden sind. Dieses alles und der

Umstand, dass diese Form der Composition der Parodos eigenthümlich ist, weist auf Veränderungen in der Stellung und Bewegung des einziehenden Chores hin. Wahrscheinlich vollzog der Chor, nachdem er unter Anapästen seinen eigentlichen Einzug in die Orchestra gehalten hatte, beim Absingen der 3 ersten Strophen seine Aufstelluug auf der Thymele und sang dann in Halbchöre getheilt die nachfolgenden Strophenpaare.

Hermann Elem. 725 hat auch die Parodos des Orestes hieher zu ziehen versucht, doch vermochte er dieses nur auf Grund kühner und unwahrscheinlicher Textesänderungen. Mit mehr Wahrscheinlichkeit nahm er für die Parodos der Perser die gleiche Form der Composition an, wiewohl sich auch hier die Verse 93—100 in 2 allerdings kleine Strophen zerlegen lassen. Jedenfalls müssen aber jene Verse mit O. Müller und Dindorf hinter V. 113 vor die Strophen mit trochäischem Rhythmus gestellt werden, damit die Epode den jonischen Theil der Parodos abschliesse. Auch der Kommos in Euripides Elektra 1147—1237 ist ähnlich angelegt, indem sich die Strophen in folgender Weise folgen: a a b c c d d e e; die Epode schliesst dabei den Theil des Wechselgesanges ab, der vor dem Palaste spielt, bevor noch die Muttermörder aus demselben herausgetreten waren. Aus der römischen Poesie vergleicht sich das bereits erwähnte Hochzeitslied des Catull n. 62, dessen 2 Theile mit einer Epode abgeschlossen werden.

Die freien Compositionen.

728. Die freie Composition der nicht an wiederkehrende Strophen gebundenen ποιήματα ἀπολελυμένα kam, wie wir bereits oben § 683 sahen, in der Zeit des Sängervirtuosenthums auf, und entwickelte sich vorzüglich in dem Dithyrambus und den Monodien des Dramas. Den Uebergang zu denselben bildeten im Drama die Partien mit theilweiser Responsion. Diese finden sich vorzüglich in den klagenden Wechselgesängen (κομμοί), und zwar zunächst in der Art, dass zwischen lyrischen Strophen monologische Partien in jambischen Trimetern eingeschoben sind, wie z. B. in Soph. Oed. C. 833—86. Freier behandelt ist der Kommos in Soph. Ant. 1261—1300 und Euripides Herc. fur. 735—62, indem hier nur die dochmischen Partien vollständig respondiren, nicht mehr aber die in sie eingemischten jambischen Trimeter. Noch grössere Freiheit nahm sich Euripides im Ion 205—18 ∼ 219—36, da hier von der Antistrophe nur die Chorpartien der Strophe entsprechen, in diese aber mehrere nicht respondirende Kola des Ion eingelegt sind. Zweifelhaft ist es, ob die

grössere Unebenmässigkeit der Responsion im Oed. Col. 176—87 ∼ 192—206 auf Sophokles selbst oder auf die Wechselfälle der Ueberlieferung zurückzuführen ist.

729. Von da war es nur ein kleiner Schritt zu der vollständig freien Composition der durchcomponirten Lieder, wie der berühmten Monodie des Phrygiers in Euripides Orestes. In diesem Bravourstück der metrischen Composition lässt sich durchweg das Streben nach rhythmischer Tonmalerei verfolgen, indem der Dichter im Einklang mit dem Wechsel der Stimmung und der veränderten Situation die Rede bald in flüchtige Trochäen, bald in unruhige Kretiker, bald in bedächtige Bacchien, bald in hastige Anapäste kleidet und neben dipodisch messbaren Versen auch Tripodien und Pentapodien in buntem Wechsel gebraucht.

Eur. Orest. 1426—51:

Φρυγίοιϲ ἔτυχον Φρυγίοιϲι νόμοιϲ
παρὰ βόϲτρυχον αὔραν αὔραν
Ἑλέναϲ Ἑλέναϲ εὐπᾶγι κύκλῳ
πτερινῷ πρὸ παρηίδοϲ ᾄϲϲων
βαρβάροιϲ νόμοιϲιν.
ἁ δὲ λίνον ἠλακάτᾳ
δακτύλοιϲ ἕλιϲϲε,
νῆμα δ᾽ ἵετο πέδῳ,
ϲκύλων Φρυγίων ἐπὶ τύμβον ἀγάλματα ϲυϲτολίϲαι χρῄζουϲα λίνῳ
φάρεα πορφύρεα, δῶρα Κλυταιμνήϲτραϲ.
πρόϲειπεν δ᾽ Ὀρέϲτηϲ Λάκαιναν κόραν, ὦ Διὸϲ παῖ,
θὲϲ ἴχνοϲ πέδῳ δεῦρ᾽ ἀποϲτᾶϲα κλιϲμοῦ,
Πέλοποϲ ἐπὶ προπάτοροϲ ἕδραν παλαιᾶϲ
ἑϲτίαϲ, ἵν᾽ εἰδῇϲ λόγουϲ ἐμούϲ.
ἄγει δ᾽ ἄγει νιν· ἃ δ᾽ ἐφείπετ᾽, οὐ πρόμαντιϲ ὧν ἔμελλεν·
ὁ δὲ ϲυνεργὸϲ ἄλλ᾽ ἔπραϲϲ᾽ ἰὼν κακὸϲ Φωκεύϲ.
οὐκ ἐκποδὼν ἴτ᾽, ἀλλ᾽ ἀεὶ κακοὶ Φρύγεϲ;
ἔκληϲε δ᾽ ἄλλον ἄλλοϲ᾽ ἐν ϲτέγαιϲ·
τοὺϲ μὲν ἐν ϲταθμοῖϲιν ἱππικοῖϲ,
τοὺϲ δ᾽ ἐν ἐξέδραιϲι, τοὺϲ δ᾽ ἐκεῖϲ᾽ ἐκεῖθεν,
ἄλλον ἄλλοϲε ϲτέγηϲ διαρμόϲαϲ
ἀποπρὸ δεϲποίναϲ.

a. ⏖ ∠ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ –
⏖ ∠ ⏑ ⏑ – – ∠ –
⏖ ∠ ⏑ ⏑ – – ∠ ⏑ ⏑ –
⏖ ∠ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ∠ –

–́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –
b. –́ ⏑ ⏖ –́ ⏖ – oder –́⏑ ⏖ – ⏑ ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏖́ ⏑ – oder –́ ⏑ –⏑ ⏑ ⏑ ⊔
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ ⊔
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔̆ –́ ⏑ ⏑ – – ⊔
c. ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ –
⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ – ⏑ –́ –
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ ⊔
d. ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
⏖́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ ⊔́ –
⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
e. ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⊔
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔
⏖́ ⏑ ⊔ ⊔́ –

730. Die freie Form des ποίημα ἀπολελυμένον haben die älteren Bühnendichter der Römer in allen Gesangspartien ihrer Stücke angewendet, in Monodien sowohl wie in Wechselgesängen; es unterscheiden sich jedoch diese römischen Cantica, wenn auch mehr nur äusserlich, von den freien Monodien der Griechen dadurch, dass diese in Kola abgetheilt sind, jenen die Eintheilung in Langverse (Tetrameter) zu Grund gelegt ist, die nur mit vereinzelten kleinen Versen (clausulae) wechseln. Aeusserlich nannte ich diesen Unterschied, weil wie die griechischen Kola nur Theile von grösseren Perioden sind, so auch von den lateinischen Versen in der Regel mehrere zu einem System von versus continuati sich verbinden. Um es nicht bei der blossen Theorie zu belassen, setze ich auch hier ein Canticum, und zwar Plautus Pseud. II 1 her:

Pro Iúppiter, ut mihi quídquid ago lepide ómnia prospereque éveniunt?
neque quód dubitem neque quód timeam, meo in péctore conditumst cónsilium.
Nam éa stultitiast fácinus magnum tímido cordi crédere,
nam ómnes res perínde sunt,
út agas ut eas mágni facias. égo in meo prius péctore
íta paravi cópias:
duplicés triplices dolos pérfidias, ut, ubíque cum hostibus cóngrediar —
maiórum meúm fretus vírtute dícam
mea índustria ét malitiá fraudulénta —

facile út vincam, facile út spoliem meos pérduellis meis pérfidiis.
Núnc inimicum ego húnc communem méum atque vostrorum ómnium
Bállionem exbállistabo lépide, date operám modo.
Prótinus obducám legiones meás hoc vetus ad óppidum;
sí hoc expugno, fácilem ego hanc rem cívibus faciám meis.
Inde me ét simul participés omnis meos praéda onerabo atque
ópplebo;
metum ét fugam perduéllibus meis íniciam, med út sciant
quó sum genere nátus; magna mé facinora décet efficere,
quae póst mihi clara et diú clueant.
Sed hunc quém video quis hic ést, qui oculis meis óbviam igno-
bilis óbiicitur;
libet scíre quid hic veniát cum machaera et hic quám rem agat
hinc dabo insídias.

Der Monolog beginnt und schliesst mit anapästischen Tetrametern; die beginnenden Anapäste begleiten den belebten Schritt des neu auftretenden Pseudulus und malen das jubelnde Triumphiren des erfinderischen Sklaven. Mit Vers 3 geht Pseudulus zur ruhigeren Reflexion über, wozu sich gut die nach dem Schema a b a b disponirten trochäischen Verse eignen. Der Gedanke an die unwiderstehliche Kraft seiner Liste und an den Triumph über seine Feinde führt den Pseudulus wieder zu den Anapästen zurück, in welche zwei bacchiische, den Grossprahler trefflich charakterisirende Verse eingelegt sind, die selbst wieder einen in Parenthese gesetzten Gedanken enthalten. Diese Partie ist geordnet nach der Form a b b a. Dann folgt eine grössere Gruppe von trochäischen Versen, welche mit einer grosssprecherischen anapästischen Clausula abschliessen; in dieser Partie, welche in selbstbewusstem Tone eine Darlegung des gefassten Planes enthält, geht Pseudulus nur in einem Vers, wo er der zu erhoffenden Beute gedenkt, zu jubelnden Anapästen über und bahnt sich dann durch den folgenden jambischen Tetrameter wieder den Rückgang zu den Trochäen. Die Messung der beiden Schlussverse, während welcher sich Pseudulus auf die Lauer zurückzieht, ist zweifelhaft: Ritschl nahm Bacchien an, welche gut zum Sinn passen, aber grössere Veränderungen des Textes erheischen; wesshalb ich mit Müller, Plaut. Prosodie S. 121, Anapäste annahm, so dass am Schluss der Monodie der Rhythmus wieder zum Anfang zurückkehrt.

Wie die Monodien und die sonstigen ποιήματα ἀπολελυμένα der Griechen, so lassen sich auch die Cantica der römischen Bühnendichter in mehrere Absätze zerlegen. Dass dieses bereits im Alterthum von den Grammatikern geschehen ist, ersieht man aus dem Tractat de comoedia et tragoedia, in dem es heisst: neque enim omnia eisdem modis in uno cantico agebantur, sed saepe mutatis, ut significant, qui tres numeros (notas, Schopen) in comoediis ponunt, qui tres continent mutatos modos cantici. Danach haben also alte Metriker in den Canticis des Terenz durch Beisetzung von Zahlen ausgedrückt, in wie viele metrische Absätze ein einzelnes Canticum zerfiel. Davon ist in neuerer Zeit Conradt ausgegangen, der in dem Buche, Die metrische Composition der Komödien des Terenz S. 88—208, alle Cantica des Terenz in je 3 Gruppen zerlegte. In mehreren Canticis, wie Phorm. 153—63, Heaut. 562—90, Andr. 236—66, Eun. 549—75, hat in der That jene Dreitheilung eine grosse Wahrscheinlichkeit; doch ist Conradt, wie dieses A. Spengel in Bursians Jahresb. v. J. 1876, II 379—88 nachgewiesen hat, entschieden zu weit gegangen, wenn er die Dreiheit zu einem herrschenden Princip erheben wollte. Vergleiche indess auch das oben S. 562 f. von uns analysirte, aus 3 Gruppen bestehende Canticum des Tragikers Seneca.

731. Auch einige lyrische Dichtungsarten, nämlich die Nomen und Dithyramben, waren wenigstens in der jüngeren Zeit frei componirt. Wir können das zum Theil noch an den erhaltenen Fragmenten des Philoxenus und Timotheus nachweisen; dann haben wir aber auch noch bestimmte Zeugnisse über die ganze Anordnung jener Gedichte. Speciell nämlich unterscheidet Plutarch de mus. 33 in einem Dithyrambus des Philoxenus, Μυσοί betitelt, drei Theile (ἀρχή, μέσον, ἔκβασις), und lässt Pollux IV 66, 84 die kitharodischen Nomen des Terpander aus sieben (ἐπαρχά, μεταρχά, μετατροπά, μετακατατροπά, ὀμφαλός, σφραγίς, ἐπίλογος) und den auletischen νόμος Πύθιος des Sakadas aus fünf (πεῖρα, κατακελευσμός, ἰαμβικόν, σπονδεῖον, καταχόρευσις) Theilen bestehen. Wir sind nicht mehr im Stande zu ermessen, inwieweit diese Gliederung des Nomos und Dithyrambos in der rhythmischen Form einen Ausdruck fand. Auch die Versuche Westphals jene alten musikalischen Gliederungen in der Composition pindarischer Oden, äschylischer Tragödien und catullischer Gedichte nachzuweisen, halten wir für blosse Phantastereien eines erfindungsreichen Kopfes. Mehr Beachtung verdient es, dass das einzige uns vollständig erhaltene Gedicht der Sappho Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα aus sieben Strophen besteht. Denn kaum dürfte die Uebereinstimmung in der Siebenzahl der Strophen dieses Liedes und der Theile des terpandrischen Nomos auf einen blossen Zufall hinauslaufen.

Gemischte Compositionen.

732. Gemischte Gedichte (ποιήματα μικτά) nannten, wie wir im Eingang dieses Buches sahen, die alten Grammatiker diejenigen, welche theils κατὰ cτίχον aneinandergereihte Verse, theils zu Perioden verbundene Kola, enthielten. In diesem Sinn war das antike Drama selbst ein ποίημα μικτόν, ein μικτὸν γενικόν, wenn es, wie die alte Tragödie und Komödie, aus jambischen Dialogpartien und lyrischen Chorgesängen bestund, ein μικτὸν κατὰ cτίχον, wenn es, wie die Komödie des Menander, blos einen Wechsel von jambischen Trimetern und trochäischen oder anderen Tetrametern enthielt.

Im engeren Sinne nennen wir ποιήματα μικτά die Theile des Dramas, welche aus melischen Partien und Tetrametern oder anapästischen Systemen bestehen. Um mit den letzteren zu beginnen, so sind die älteren Parodoi, wie in Aeschylus Schutzflehenden, Persern und Agamemnon, sowie in Sophokles Aias und Euripides Alkestis so componirt, dass eine Anzahl von anapästischen Systemen vorausgeht und dann erst die zum Gesang bestimmten Strophen folgen. Offenbar hing diese Art der Composition damit zusammen, dass der Chor zum Takte der Anapäste in die Orchestra einzog, und erst die darauf folgenden Strophen stehend auf der Thymele absang. In jüngeren Tragödien trat mitunter an die Stelle der anapästischen Systeme des Chors ein anapästischer Wechselgesang zwischen Chorführer und Bühnenpersonen, wie in Sophokles Elektra und Euripides Hekabe.

Auch ausserhalb der Parodos gehen im Agamemnon 355—66, in den Eumeniden 307—20, in den Schutzflehenden des Aeschylus 625—29 anapästische Systeme den Strophen des Stasimon oder Chorikon voraus. Die Anapäste bilden hier gewissermassen das Proömion des Chorgesangs, so dass sich während ihres Vortrags die Reihen des Chors zu dem den Gesang der Strophen begleitenden Tanze rangirten; zugleich enthalten dieselben die Aufforderung zum Tanz und Gesang. In den Choephoren 719—21 ist ausnahmsweise der die Anrufung an die Gottheit enthaltende Chorgesang in demselben anapästischen Versmass gedichtet, wie die kurze als Einleitung vorausgehende Aufforderung des Chorführers.

Auch in der Komödie gehen auf ganz ähnliche Weise öfters

den Strophen als Einleitung zwei vom Chorführer gesprochene anapästische Tetrameter waren, wie in Arist. Ran. 382:

ἄγε νυν ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν τὴν καρποφόρον βαςίλειαν
Δήμητρα θεὰν ἐπικοςμοῦντες ζαθεαῖς μολπαῖς κελαδεῖτε.
Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων
ἄναςςα, ςυμπαραςτάτει,
καὶ ςῶζε τὸν ςαυτῆς χορόν·
καί μ' ἀςφαλῶς πανήμερον
παῖςαι δὲ καὶ χορεῦςαι.

In der Parodos hingegen schickte Aristophanes lieber den melischen Partien trochäische Tetrameter voraus, welche obendrein in den Acharnern so in den Bau der Strophe eingefügt sind, dass ihnen in der Antistrophe eine gleiche Anzahl von Tetrametern gegenübersteht; etwas was vermuthen lässt, dass die einleitenden Tetrameter von den Führern der beiden Halbchöre, die darauf folgenden päonischen Gesänge von den Halbchören selbst vorgetragen wurden.

Statt Anapäste oder Trochäen sind 3 ausserhalb der Responsion stehende jambische Trimeter dem aus 3 Strophenpaaren bestehenden Chorlied vorausgeschickt in den Eumeniden des Aeschylus 140—2; wahrscheinlich fielen auch diese den Führern der beiden Halbchöre zur Recitation zu.

733. Eine gemischte Composition ergab sich im Drama ferner dadurch, dass auf melische Partien ein anapästisches System oder anapästische Tetrameter folgten, welche einerseits das Canticum abschlossen, anderseits zum folgenden Theile überleiteten. Es ist dieses in den meisten Parodoi der älteren Stücke des Aeschylus und Sophokles, aber auch in vielen anderen Chor- und Wechselgesängen der Tragödie und Komödie der Fall.

Endlich stehen auch mitten zwischen lyrischen Strophen einige Mal anapästische Systeme oder jambische Dialogpartien. Von der letzteren Art der Verbindung gesungener und declamirter Partien habe ich bereits oben § 728 gesprochen; von der ersteren liegen Beispiele in der Parodos der Antigone und der Exodos der Eumeniden vor.

Die Mischung von stichischen und melischen Partien ergab sich in den vorbezeichneten Fällen dadurch, dass in den Canticis die einleitende Aufforderung, der abschliessende Uebergang zu einer anderen Scene, die zwischen den Strophen eingelegten Märsche und Zwiegespräche vom Dichter in einer andern, der gewöhnlichen Sprache näherstehenden Form gegeben

wurden. Es gibt aber auch Cantica, in denen selbst jene Theile in melischer Form, nur ohne respondirende Wiederholungen gedichtet sind. Das schönste Beispiel der Art bietet der Reigengesang in Arist. Thesm. 953—1000, der uns zugleich als ein Abbild religiöser Festfeier gelten kann. Eine einfachere Form liegt im Päan der Trachinierinnen des Sophokles 205—24 vor, wo sich ganz deutlich das die Aufforderung enthaltende, wahrscheinlich vom Koryphaios gesungene Prooimion (205—15), das Hyporchem des Gesammtchors (216—22), und das wieder vom Chorführer vorgetragene Schlussstück unterscheiden lassen; s. Muff, Chorische Technik des Sophokles S. 193 ff. Die gleiche Dreitheilung bietet das Tanzlied der Lakonierinnen in der Exodos der Lysistrate 1296—1302 (Chorführer), 1303—15 (Gesammtchor), 1316—8 (Chorführer). Denn bei der Vertheilung jenes Liedes unter 6 Einzelchoreuten, welche M. Schmidt, Ind. lect. Ien. 1878/79 aufgestellt hat, kommt die charakteristische Verschiedenheit des mittleren Haupttheiles von den einleitenden und abschliessenden Worten des Chorführers nicht zur Geltung.

Die Parabase.

734. Die Verbindung mehrerer rhythmisch verschiedener Theile hat sich in der Parabase zu einem eigenen in sich abgeschlossenen Zwischenspiel ausgestaltet. Die vollständige Parabase (παράβαϲιϲ τελεία) enthält folgende 7 Theile: κομμάτιον, παράβαϲιϲ ἢ ἀνάπαιϲτοι, μακρὸν ἢ πνῖγοϲ, ᾠδή, ἐπίρρημα, ἀντῳδή, ἀντεπίρρημα. Von diesen sieben Theilen ist das Makron mit der anapästischen Parabasis auf das engste verbunden, da es nur der stürmische, durch den Mangel von Pausen ausgezeichnete Ausläufer der anapästischen Tetrameter ist und mit diesen zusammen die Einleitung zum Gesang bildet. Beim Recitiren der Anapäste vollzog der Chor seine Schwenkung, um sich von der Bühne ab dem Theaterpublicum zuzuwenden. Insofern lassen sich die Anapäste der Parabase schicklich mit den oben besprochenen anapästischen Systemen zusammenstellen, welche in der Parodos oder dem Stasimon den Strophen vorausgehen. In der Parabase ist nur den Anapästen noch eine kurze lyrische Partie vorausgeschickt, welche von ihren kleinen Versen (κόμματα), die in hervorstechendem Gegensatz zu den langen anapästischen Tetrametern stehen, den Namen κομμάτιον hatte. Dieses Kommation bildet, so zu sagen, das Präludium der Parabase und lässt sich passend mit dem kurzen Melos vergleichen, das in den Fröschen des Aristophanes V. 340 ff. den anapästischen Einzugstetrametern des Hierophanten vorausgeht. In der Parabase der Acharner 626 f. und der Thesmophoriazusen 785 besteht ausnahmsweise jenes Präludium

aus anapästischen Langversen; in der speciellen Parabase erlaubte sich Aristophanes in den Wolken 318 ff. eupolideische Tetrameter statt anapästische anzuwenden.

Der zweite Haupttheil der Parabase gliedert sich in Strophe, Epirrhema, Antistrophe und Antepirrhema. Die Strophe und Antistrophe wurden natürlich gesungen, wahrscheinlich von Halbchören unter orchestischen Bewegungen. Auf die Ode und Antode folgen das ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα, welche ihren Namen davon haben, dass sie gesprochen und zwar nach (ἐπί) dem Gesang gesprochen wurden. Auch sie stehen miteinander in Responsion und bestehen in der Regel aus 16, mitunter 20 (Arist. Nub. 575 ff., Vesp. 1071 ff., Ran. 686 ff.) oder 8 (Eccl. 1155—62) trochäischen Tetrametern. In dem Frieden 1140—58 folgt auf die 16 Tetrameter zum Abschluss noch ein trochäisches Hypermetron; in den Acharnern 979—87 und den Wespen 1275—83 werden die trochäischen Tetrameter durch 8 kretische vertreten, die zum Schluss in Trochäen übergehen.

Vollständige Parabasen sind uns erhalten in Arist. Ach. 626—718, Equ. 498—610, Nub. 510—626, Vesp. 1009—1121, Av. 676—800. In den unvollständigen fehlt ein und der andere der 7 Theile; meistens sind die nicht respondirenden 3 Eingangspartien weggelassen, so in Equ. 1264—1315, Vesp. 1265—91, Pac. 1127—90, Av. 1058—1117, Ran. 675—737. In den Thesmophoriazusen 785—845 fehlen die lyrischen Partien, umgekehrt in den Acharnern 1143—73 die Anapäste und Trochäen; in den Wolken 1115—30 und den Ekklesiazusen 1155—62 haben wir blos eine parabasenartige Anrede an die Richter in trochäischen Tetrametern.

735. Was den Vortrag der Theile der Parabase und die denselben begleitenden Bewegungen des Chors anbelangt, so lag es in der Natur der Sache, dass der Chorführer in dem Kommation die Aufforderung an den Chor richtete, dass der Chor, nachdem er unter dem Klange der Anapäste seine Schwenkung vollzogen hatte, in Halbchöre auseinandertrat, und dass die Verse des Epirrhema im Gegensatz zu den Perioden der Strophe von einem Einzelnen gesprochen wurden. Weitere Anhaltspunkte bietet die metrische Form der einzelnen Theile der Parabase. Da nämlich das Epirrhema in der Regel aus 16 Tetrametern oder doch aus einer mit 4 theilbaren Anzahl von Versen besteht, so liegt die Vermuthung nahe, dass bei seinem Vortrage der Halbchor in 4 Reihen aufgestellt war und dass entweder die Vordermänner (ἡγεμόνες) der 4 Reihen in der Recitation oder die 4 Reihen selbst in der begleitenden Orchestik sich einander ab-

lösten. Auf eine Aufstellung der Halbchöre in 4 Reihen scheint auch der Umstand hinzuweisen, dass die meisten Oden der Parabase aus 4 Perioden bestehen, wie Nub. 563—74, Equ. 551—64, 1264—73, Av. 1058—70, Ran. 675—85, Ach. 665—75, 971—78.

Hat so im zweiten Theil der Parabase die Aufstellung des Chors in Halbchöre und die Ordnung der Halbchöre in je 4 Reihen (στοῖχοι) einen deutlichen Ausdruck in der metrischen Composition gefunden, so scheint auch im ersten Theile die vermuthliche Aufstellung des Gesammtchors in 6 Zügen (ζυγά) mit der Gesammtzahl der anapästischen Langverse in Zusammenhang zu stehen. Wenigstens bestehen die specielle Parabase und das Makron in den Acharnern 626—64 und im Frieden 734—76 aus 36 oder 6 × 6, in den Rittern 507—50 aus 42 oder 6 × 7 Versen.

736. Nach diesen Anzeichen möchte man schliessen, dass sich im Vortrage der Anapäste die Führer der 6 Züge (ζυγά), im Gesang der Oden die 4 Reihen der Halbchöre, in der Recitation der Epirrhemata die Führer der 4 Reihen (στοῖχοι) der Halbchöre abgelöst haben, und dass der Chor selbst im Beginn des ersten und zweiten Theiles folgende Aufstellung hatte:

```
        . . . . . . .
        . . . . . . .
        . . . . . . .
        . . . . . . .

  . . .               . . .
  . . .               . . .
  . . .               . . .
  . . .               . . .
```

Vermuthlich war dieses auch die Art und Weise, wie die Parabase in der ältesten Zeit vorgetragen wurde; in der Zeit des Aristophanes aber scheinen die Dichter nur die alte Form der Orchestik beibehalten, hingegen die Vertheilung des Vortrags auf einzelne Reihen und Reihenführer aufgegeben zu haben. Denn auch die 16zeiligen Epirrhemata sind bei Aristophanes nicht so gebaut, dass der Sinn eine gleichmässige Vertheilung der Verse unter die 4 Führer der Reihen oder eine befriedigende Responsion der Sinnabschnitte in Epirrhema und Antepirrhema ergebe, und neben den Oden aus 4 Perioden begegnen andere, wie in Vesp. 1060—70, 1265—74, welche aus nur 3 Perioden bestehen. Danach ward zu Aristophanes Zeiten das einleitende Kommation vom Koryphaios, die Parabasis mit Einschluss des

Pnigos von den Vordermännern der 6 Zyga, die Strophe und Antistrophe von den beiden Halbchören, das Epirrhema und Antepirrhema von den Vordermännern der 4 Reihen der Halbchöre vorgetragen. Indess hat sich nicht blos in der formelhaft beibehaltenen Zahl von 16 Versen ein Anzeichen der alten Vortragsweise des Epirrhema erhalten, sondern scheint auch der fast dialogische Bau des Epirrhemas im Frieden des Aristophanes V. 1140—58 der alten Sitte des abwechselnden Vortrags entsprungen zu sein, ähnlich wie die dialogische Form vieler Satiren des Horaz und Persius aus dem dramatischen Charakter der altrömischen satura entstanden ist; siehe im übrigen meine Abhandlung, Theilung des Chors im attischen Drama, in Denkschr. d. bay. Ak. Bd. XIV S. 164—75.

Gesang und musikalische Begleitung.

737. Der Rhythmus vermag schon allein durch das ihm innewohnende Ebenmass des Menschen Herz zu erfreuen und die Rede zu einem Kunstwerk zu gestalten, das auch, abgesehen von dem geistigen Inhalt, durch den blossen Wohlklang seine Wirkung übt. Aber der Reiz der rhythmisch geordneten Rede kann noch dadurch erhöht werden, dass sich zum Ebenmass des Rhythmus die Harmonie der Töne gesellt. Das geschieht durch die Melodie, mit der ein Gedicht vorgetragen wird. Die Melodie kann theils blos durch die menschliche Stimme (*assa voce*), theils blos durch musikalische Instrumente (ψιλῇ κιθαρίσει ἢ αὐλήσει), theils endlich durch den Zusammenklang der Stimme und eines oder mehrerer Instrumente (μέλει κιθαρῳδικῷ ἢ αὐλῳδικῷ) zum Ausdruck gebracht werden.

Die blosse Instrumentalmusik berührt uns hier nicht; sie hatte auch im Alterthum durchaus nicht die hohe Bedeutung wie in unserer Zeit.

Der Gesang, mit und ohne Begleitung, ward theils von einem einzelnen Sänger, theils von einem ganzen Chor ausgeführt; aber wenn auch mehrere Stimmen ein Lied vortrugen, so pflegten doch alle unisono zu singen; beliebt war ausserdem nach Aristoteles, probl. XIX 18 u. 39 der antiphone Gesang, indem sich die Stimme der Knaben in einer höheren Oktave als die der Männer bewegte.

Ich habe blos einstimmigen und antiphonen Gesang der Alten angenommen; ob dieselben nicht auch die Kunst des mehrstimmigen Gesanges

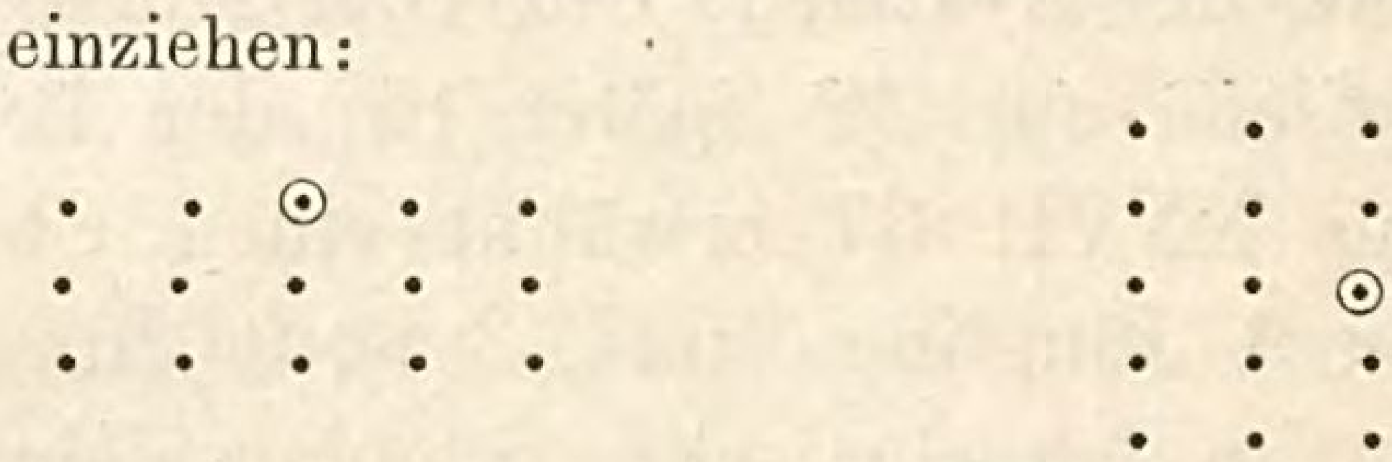
kannten und übten, ist eine namentlich im vorigen Jahrhundert viel erörterte Frage, worüber man das Werk von Burney, Musik der Alten, übersetzt von Eschenburg, nachsehe, dessen 8. Abschnitt vom Contrapunkt der Alten handelt. Auch in unserer Zeit sind mehrere tüchtige Kenner für die Polyphonie der alten Musik eingetreten, insbesondere neben C. Lang, altgriechische Harmonik S. 34 ff., ein junger Grieche Joh. Papastamatopulos in der gelehrten Dissertation, Studien zur alten griechischen Musik, Bonn 1878. Für dieselbe werden folgende Zeugnisse alter Schriftsteller geltend gemacht, Plato legg. VII p. 812 D, Pseudo-Aristoteles de mundo c. 6, Longinus de sublim. c. 28, Seneca ep. 84 und 88, besonders aber Cicero de rep. II 42, 69 '*ut enim in fidibus aut tibiis atque ut in cantu ipso ac vocibus concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis ... isque concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens*', und Macrobius, praef. Sat. '*vides quam multorum vocibus chorus constet, una tamen ex omnibus redditur: aliqua est illic acuta, aliqua gravis, aliqua media*'. Ueberdiess sucht Papastamatopulos zum Beweise, dass die Alten die hauptsächlichsten Sätze der Harmonielehre kannten, auch mehrere Stellen der alten Musiker zu verwerthen. Auffällig bleibt aber immer, dass die grossen musikalischen Theoretiker des Alterthums, Aristoxenus und Ptolemäus, der Polyphonie nicht ausdrücklich gedenken. Denn dasjenige, was die Alten mit Harmonie bezeichnen, hat mit unserer Harmonielehre nichts gemein. Von Bedeutung ist auch der Umstand, dass die Griechen ihre Kirchenlieder bis auf den heutigen Tag unisono singen. Jedenfalls hatte der Umstand, dass der griechische Gesang in der Regel einstimmig war, zur Folge, dass auf den Inhalt des Gesangs, auf den Text ein grösserer Werth gelegt wurde. Schön hat dieses Verhältniss Plutarch ausgedrückt, wenn er in den Tischgesprächen VII 8, 4 Melodie und Rhythmus die Zukost der Rede nennt: τὸ μέλος καὶ ὁ ῥυθμὸς ὥσπερ ὄψον ἐπὶ τῷ λόγῳ.

738. Die Grösse des Chors war bei verschiedenen Gelegenheiten verschieden; der kyklische Chor der Dithyramben bestand aus 50, der tragische aus 12 später 15, der komische aus 24 Choreuten. Livius XXVII 37 erwähnt einen Chor von 3 × 9 Jungfrauen; 3 × 9 Jünglinge und 3 × 9 Jungfrauen sangen auch die Hymnen an den römischen Säcularspielen (vgl. Zosimus II 5); 12 Mädchen singen das Hochzeitslied bei Theokrit 18.

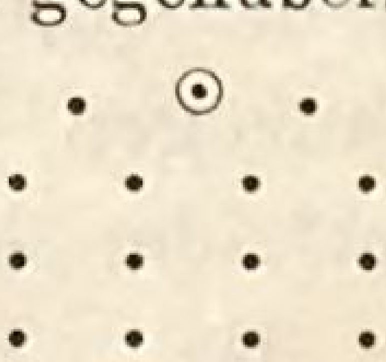
Von besonderer Bedeutung für die Composition und den Vortrag der Gesänge war die Zusammensetzung des dramatischen Chors. Derselbe war in der Regel in viereckiger Form aufgestellt (χορὸς τετράγωνος) und zog in Reihen geordnet in die Orchestra ein, um nach mehreren Umzügen auf der Thymele Platz zu nehmen und sich dort je nach der Art der Gesänge verschieden zu ordnen. Da die Zahl der Choreuten nie das Quadrat einer Zahl bildete, so war das vom Chor gebildete Viereck immer ein oblonges, dessen Langreihen στοῖχοι und dessen Quer-

reihen ζυγά hiessen. In der Tragödie stunden beim Einzug die schönsten und besten Choreuten in dem linken, den Zuschauern zunächststehenden Stoichos; sie hiessen von dieser Stellung die ἀριστεροστάται; die andern hatten den Namen λαυροστάται und δεξιοστάται. Die Verschiedenheit der Aufstellung des Chors auf der Thymele ergab sich daraus, dass bald die Langseite, bald die Schmalseite des Vierecks der Bühne zugekehrt war; es konnte sich aber auch der Chor so beim Tanze ordnen, dass zwei Reihen mit dem Gesicht sich gegenüberstunden; man gebrauchte dann von ihnen den Ausdruck στοῖχοι ἀντίπρωροι.

Ueber die Zahl der Choreuten im Drama und über ihre Aufstellung werden wir hauptsächlich durch Pollux IV 108, schol. Aesch. Eum. 585, schol. Arist. Equ. 586, Av. 298, Photius s. v. τρίτος ἀριστεροῦ unterrichtet. In neuerer Zeit haben den Gegenstand besonders behandelt O. Müller im Anhang seiner Ausgabe der Eumeniden S. 75 ff., Bamberger de carm. Aeschyleis p. 36, Muff die chorische Technik des Sophokles 1—51. Ein wichtiger Streitpunkt dreht sich um die Frage, wann der tragische Chor von 12 auf 15 erhöht worden sei. Aus den in den Tragödien selbst enthaltenen Anzeichen kann mit ziemlicher Sicherheit entnommen werden, dass in allen Stücken des Aeschylus und auch noch im Aias des Sophokles der Chor aus 12 Choreuten bestund; s. Wecklein, Studien zu Euripides in Jahrb. f. Phil. Suppl. VII 435 u. Muff a. a. O. 78—84. Die Vermehrung der Zahl der Choreuten auf 15 hing offenbar mit der grösseren Bedeutung zusammen, welche der Chorführer in der entwickelten Tragödie des Sophokles und Euripides hatte, und erwies sich gleich vortheilhaft für den Einzug des Chors wie für seine Stellung auf der Thymele. Beim Einzug nämlich kam in dem Chor von 15 Mann der Koryphaios in die Mitte der Reihe zu stehen, mochte der Chor in Stoichoi oder in Zyga geordnet in die Orchestra einziehen:



Auf der Thymele aber konnte, worauf besonders Hense, der Chor des Sophokles, aufmerksam gemacht hat, der Chor von 15 Mann leicht so geordnet werden, dass der Koryphaios eine bevorzugte, seiner Bedeutung entsprechende Stellung einnahm und mit seinen Seitenmännern (παραστάται), welche zugleich Führer (ἡγεμόνες) der beiden Halbchöre waren, den 3 Schauspielern der Bühne symmetrisch gegenüberstund:



739. Zur Begleitung des Gesangs diente theils die Flöte, theils die Kithara. Das Gebiet der beiden Instrumente war im

allgemeinen nach dem Charakter der Lieder und Götterculte abgegränzt, doch ertönten manchmal auch beide Instrumente zusammen. So erhebt sich bei Homer C 495 der Hochzeitsgesang unter dem Schall der Flöten und der Phorminx:

πολὺς δ᾽ ὑμέναιος ὀρώρει,
κοῦροι δ᾽ ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ᾽ ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον

und berichtet Lucian de salt. c. 16, dass die Hyporchemen in Delphi unter Begleitung von Flöte und Kithara vorgetragen wurden. Auch Pindar Ol. 3, 8 u. N. 10, 93 lässt den Gesang der Worte sich mit der melodienreichen Phorminx und der lauttönenden Flöte verbinden, und Horaz muss bestimmte Musikweisen im Auge gehabt haben, wenn er in der 9. Epode singt:

tecum sub alta, sic Iovi gratum, domo,
beate Maecenas, bibam,
sonante mixtum tibiis carmen lyra,
hac dorium, illis barbarum.

Man nannte einen solchen Zusammenklang der Kithara und der Flöte ἔναυλος κιθάρισις, als deren Erfinder Athenäus XIV p. 637 F einen nicht näher bekannten Epigonos nennt. Vergl. Xenophon, symp. 3, 1, Aristoteles de aud. p. 801[b] 18, Pollux IV 81 u. Boeckh de metris Pindari p. 258, Leutsch, Grundriss der griech. Metrik S. 371.

Aehnlich wie noch bei unseren Studentencommercen und Chorgesängen pflegte zuerst die Musik die Melodie der Strophe zu spielen und dann erst der Chor mit seinem Gesange einzufallen. Pindar Nem. 5, 33 ff. hat diese Sitte in den Olymp übertragen, indem er zuerst den Apollo die mannigfachen Weisen der Melodie auf der Phorminx spielen und dann die Musen den Preisgesang anstimmen lässt.

740. In der Regel führte das begleitende Instrument dieselbe Melodie aus, oder bewegte sich nur in einer höheren Oktave oder Doppeloktave. Das erste nannte man πρόσχορδα ᾄδειν oder προσαυλεῖν (s. Aristot. probl. XIX 9, Plutarch de mus. 28), das zweite μαγαδίζειν ἐν τῇ διὰ πασῶν (s. Aristot. probl. XIX 18 u. 39, Pollux IV 80; vgl. K. Lang, Ueberblick über die altgriechische Harmonik, S. 36 ff.). Das μαγαδίζειν war mit inbegriffen in der κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν, als deren Erfinder Plutarch de mus. 28 den Jambographen Archilochus bezeichnet. Sogar zu

einer Art polyphoner Begleitung scheinen die Flötenspieler bereits bei den Griechen vorgeschritten zu sein nach der Stelle in Aristoteles Problemen XIX 39: οἱ ὑπὸ τὴν ᾠδὴν κρούοντες τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες, ἐὰν εἰς ταὐτὸν καταστρέφωσιν, εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους διαφοραῖς τῷ ἐκ διαφόρων τὸ κοινὸν ἥδιστον ἐκ τοῦ διὰ πασῶν γίνεσθαι. Nach Plutarch, de mus. c. 29 war es der berühmte Musiker Lasos von Hermione, der Lehrer Pindars, welcher neben der grösseren rhythmischen Freiheit auch die Polyphonie der Begleitung in die griechische Musik einführte. Immerhin aber spielte in der classischen Zeit durchweg der Dichter und Sänger die hervorragendere Rolle, wesshalb die Flötenbläser bis auf die Zeit des Dithyrambendichters Melanippides herab vom Dichter den Lohn erhielten (s. Plutarch de mus. 30), und Pratinas in dem berühmten Hyporchem die sich breitmachende Flöte in ihre Schranken zurückweist mit den Worten:

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν· ὁ δ' αὐλὸς
ὕστερον χορευέτω.

Das Gleiche besagt Horaz an der bekannten Stelle der Ars poet. 202

tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque
aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
adspirare et adesse choris erat utilis.

Daneben kannten aber auch schon die Griechen reine Instrumentalconcerte; das technische Wort für das Zusammenspielen mehrerer Flötenbläser war ξυναυλία, wofür Leutsch, Grundriss der griech. Metrik S. 359, die Belege zusammengestellt hat.

Auch diejenigen Gelehrten, welche an der Unisonität des antiken Gesanges festhalten, geben mehr oder minder eine Polyphonie der Begleitung zu. Insbesondere ist für dieselbe neuerdings K. Lang in der oben citirten Schrift eingetreten, der ausserdem aus Arist. probl. XIX 12 sowie aus dem grossen Umfange gewisser Saiteninstrumente und dem hohen Ansehen der Kitharisten den Schluss zieht, dass es auch in der späteren Kitharistik, d. i. in der Kitharmusik ohne Gesang, einen polyphonen Satz gegeben habe.

Der technische Ausdruck für das Begleiten des Gesanges mit der Flöte war ὑπαυλεῖν; dass man darin eine besonders hohe Kunst sah, ersieht man aus Lucian harm. 1, wo es von dem berühmten Auleten Timotheos heisst: ὅτε καὶ σύ, ὦ Τιμόθεε, τὸ πρῶτον ἐλθὼν οἴκοθεν ἐκ Βοιωτίας ὑπηύλησας τῇ Πανδιονίδι καὶ ἐνίκησας ἐν τῷ Αἴαντι τῷ ἐμμανεῖ, τοῦ ὁμωνύμου σοι ποιήσαντος τὸ μέλος, οὐδεὶς ἦν ὃς ἠγνόει τοὔνομα, Τιμόθεον ἐκ Θηβῶν.

741. Nur im allgemeinen war das Gebiet der Flöte und der Saiteninstrumente abgegränzt, indem zu den hehren Festen

des Apollo fast ausschliesslich die Phorminx, zu dem asiatischen Culte der Kybele die Flöte gehörte, zu den Marschliedern in der Regel die schrille Flöte, zu den Götterhymnen die besänftigende Lyra ertönte, Homer und die Meliker mit der Phorminx oder Lyra, Pan und das lustige Gefolge des Dionysos mit der Flöte oder Rohrpfeife dargestellt wurden. Doch ist es unmöglich durchweg im einzelnen zu bestimmen, welches Lied von der Lyra und welches von der Flöte begleitet wurde. Denn während z. B. einem Chor, einem lustigen Komos, einer kriegerischen Rotte in der Regel ein Flötenspieler vorauszog, rückten die Kreter nach Athenäus XII p. 517 A u. XIV p. 627 D unter dem Spiel der Kithara ins Feld.

742. Bezüglich einzelner Liedergattungen haben wir bestimmte Zeugnisse aus dem Alterthum; das wichtigste ist das des Grammatikers Didymus im Et. M. p. 690: προςόδια παρὰ τὸ προςιόντας ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ᾄδειν, ὅτι τοὺς ὕμνους πρὸς κιθάραν ἑστῶτες ᾄδουσιν· οὕτω Δίδυμος ἐν τῷ περὶ λυρικῶν ποιητῶν. Den Prosodien wird ein Flötenspieler (αὐλητής) ausdrücklich zugewiesen in einer delphischen Inschrift bei Foucart, inscr. de Delphes n. 45. Vergleiche überdiess Proclus, chrestom. p. 244 W. und Plutarch de mus. 3 u. 14.

Zu den Prosodien im weiteren Sinne gehörten auch die Parodoi der Tragödie. Wir dürfen daher annehmen, dass auch die Anapäste der Parodos und wohl alle vom Chor vorgetragenen Anapäste von der Flöte begleitet wurden. Speciell wissen wir dieses von den Anapästen der Parabase aus Aristophanes Vögel 681 ff.

ἀλλ᾽ ὦ καλλιβόαν κρέκους᾽
αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,
ἄρχου τῶν ἀναπαίστων,

und von der Exodos der Tragödie aus den Scholien zu Arist. Vesp. 580: ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προςώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν· vgl. Arist. Ran. 313, Horaz a. p. 202. Ferner lehrt uns die häufige Bezeichnung der Threnoi als lyrafeindlicher Gesänge (ἄλυροι ὕμνοι Eur. Alc. 444, ἔλεγος ἄλυρος Eur. Hel. 185. Iph. Taur. 146, ἄνευ λύρας θρῆνος Ἐρινύος Aesch. Agam. 990, στονόεσσα γῆρυς ὅμαυλος Soph. Oed. R. 188; vgl. Tertullian de spectaculis c. 10, Plutarch, conviv. VII 8, 4, de ει Delphico p. 394 B), dass dieselben nicht zur Lyra, sondern zur Flöte gesungen wurden. Im Gegensatz

dazu erscholl zum heiteren lebensfrohen Dithyrambus nicht die Flöte, sondern die Phorminx, nach einer Inschrift bei Le Bas, Asie mineure n. 93.

Auch die Päanen bei der feierlichen Opferspende wurden nach altem Brauche zur Flöte vorgetragen; das ist bezeugt durch den Anonymus περὶ ποδῶν in Keil's Anal. gram. p. 6 'σπονδεῖος δ' ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἐν ταῖς σπονδαῖς ἐπαυλουμένου τε καὶ ἐπᾳδομένου', Victorinus I 11, 15 'spondeus dictus a tractu cantus eius, qui per longas tibias in templis a supplicantibus editur' Plutarch, conviv. VII 8, 4 'τὸν δὲ αὐλὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπώσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν· αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ, καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιᾶνι τὸ θεῖον'. Vgl. Plutarch, sept. sap. conv. p. 150 E, Archilochus fr. 78, Soph. Trach. 217, Eur. Troad. 126, Pollux IV 81.

Insbesondere schien die Flöte geeigneter als die Lyra zu sein, um den Takt zu den Bewegungen fest und sicher anzugeben; daher begleitete der Flötenbläser den Aufzug des Chors und der einzelnen Schauspieler, die Tänze der Mädchen, Knaben, Mimen und Pyrrichisten (s. Pollux IV 73 u. 81, Thucyd. V 70, Lucian de salt. 63, Arist. Ran. 313, CIG. 3068), das Rudern der Schiffer (s. Arist. Ran. 213 u. vgl. Leutsch im Philol. XI 724), das Treten der Kelterer (s. Athenäus V 199 A u. vgl. die Darstellungen auf Terracottaplatten bei Welcker, Alte Denkm. II 113). Ausserdem ward zur Begleitung des Gesanges der Flöte der entschiedene Vorzug vor der Kithara gegeben, weil sich ihre Töne, wie Aristoteles in den Problemen XIX 43 sagt, leichter mit der menschlichen Stimme mischen: ἡ μὲν οὖν ᾠδὴ καὶ ὁ αὐλὸς μίγνυνται αὐτοῖς δι' ὁμοιότητα (πνεύματι γὰρ ἄμφω γίνεται). ὁ δὲ τῆς λύρας φθόγγος, ἐπειδὴ οὐ πνεύματι γίνεται ἢ ἧττον αἰσθητὸν ἢ ὁ τῶν αὐλῶν, ἀμικτότερός ἐστι τῇ φωνῇ. Damit steht es in Einklang, dass die tibicines neben den comoedi und tragoedi zu den τεχνῖται οἱ περὶ Διώνυσον gehörten (s. Gellius XX 4 u. CIG. 1845), und dass die Cantica der römischen Komödie nach dem urkundlichen Zeugniss der uns erhaltenen Didaskalien ausschliesslich von einem Flötenbläser begleitet wurden. Derselbe spielte aber nicht auf éiner Flöte, sondern auf zwei mit éinem Mundstück versehenen Flöten, die entweder gleich (tibiae pares) oder ungleich (tibiae impares) gestimmt waren; bei ungleicher Stimmung gab die linke Flöte (tibia sinistra oder Sarrana) den höheren, die rechte (tibia dextra) den tieferen Ton

wahrscheinlich in der Weise, dass ihre Töne um eine volle Oktave auseinanderlagen.

Nähere Nachweise über die Flötenbegleitung gibt Burney, Musik der Alten, übersetzt von Eschenburg, S. 186, Wilmanns, de didascaliis Terentianis p. 26 sqq. und meine Abhandlung, die Parakataloge im griechischen und römischen Drama, in Denkschr. d. bay. Ak. Bd. XIII S. 185 f.

Die Doppelflöte ist keine griechische Erfindung; sie findet sich schon auf ägyptischen Denkmalen der 18. Dynastie, und kam von dort, sei es direkt, sei es auf Umwegen, zu den Griechen; siehe darüber Chappell, history of music p. 63.

Gesang, Declamation, Parakataloge.

743. Ein tiefgreifender Unterschied in der Form der poetischen Schöpfungen des Alterthums hing von der Art des Vortrags ab. Die Hauptgegensätze bildeten in dieser Beziehung die Verse, welche zum Sprechen oder Declamiren, und diejenigen, welche zum Singen bestimmt waren. Der Gegensatz fand seinen Ausdruck in der Verschiedenheit der metrischen Form und trat im Alterthum schärfer als bei uns hervor, da in der classischen Zeit Gedichte, welche zum Singen bestimmt waren, nur selten declamirt oder gelesen wurden. Vom einfachen Declamiren gebrauchten die Alten dieselben Ausdrücke wie vom Vortrag der ungebundenen Rede, also λέγειν, καταλέγειν, φράζειν, *dicere, loqui, pronuntiare;* das Singen bezeichneten sie mit ᾄδειν, *canere, cantare,* παίζειν, *ludere.* Das Gedicht selbst, welches gesungen ward, hiess ᾠδή, ᾆσμα, ᾀσμάτιον, μέλος, μελύδριον, εἶδος, εἰδύλλιον.

Μέλος bedeutet zunächst Melodie, *modi, moduli,* und diente desshalb zur Bezeichnung eines Gedichtes nur insofern, als dasselbe vollständige Tonsetzung hatte. Εἴδη heissen die einzelnen Oden in den metrischen Scholien Pindars, wahrscheinlich mit Bezug auf die verschiedenen Tonarten (εἴδη διὰ πασῶν), nach denen sie gesungen wurden. Von jenem εἶδος ist εἰδύλλιον 'die kleine Singweise, das Liedchen' abgeleitet, in ähnlicher Weise wie im Mittelalter τροπάριον von τρόπος; siehe meinen Vortrag über den Namen Idyll in Verh. d. Philol. in Würzburg v. J. 1869 S. 49—58, und meine Proleg. Anth. gr. carm. christ. p. LXVIII. Ὠιδή soll nach Ritschl Opusc. I 247 im Gegensatz zu μέλος das Gedicht bezeichnen, insofern es gesungen ward. Allerdings ist dieses auch die etymologische Bedeutung des Wortes, in den Schulen der römischen Grammatiker aber ward ᾠδή immer mehr die allgemeine Bezeichnung für ein lyrisches Gedicht überhaupt und verdrängte allgemach die alten Namen μέλος, εἶδος etc.

Die echt lateinische Bezeichnung für Lied ist *carmen,* welche erst in der Sprache der Grammatiker hinter den griechischen Ausdrücken *ode, ecloga, idyllion* zurücktrat; vgl. Dionysius Antiq. Rom. I 31: τὰς μὲν γὰρ

ᾠδὰς καλοῦσι Ῥωμαῖοι κάρμινα. Indess setzt das Wort *carmen*, ursprünglich *casmen*, welches auf die Wurzel kas 'loben, verkünden' zurückgeht, nicht nothwendig den Gesang voraus; aber irgend eine metrische Form wird dem lateinischen carmen sicher nie gefehlt haben.

Im Gegensatz zum gesungenen Lied nannten die Griechen die zum blossen Declamiren bestimmten Verse ἔπη; so setzt Plato de rep. X p. 607 A. μέλη und ἔπη in Gegensatz: εἰ δὲ τὴν ἡδυσμένην Μοῦσαν παραδέξει ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν, ἡδονή σοι καὶ λύπη ἐν τῇ πόλει βασιλεύσετον· vgl. Plato, legg. VII p. 810 F., Phaedr. 278 B., Aristoph. Ran. v. 862, Plutarch de mus. c. 5 und das Epigramm des Theokrit auf Archilochus:

ὡς ἐμμελής τ' ἔγεντο κἠπιδέξιος
ἔπη τε ποιεῖν πρὸς λύραν τ' ἀείδειν.

Ein ähnlicher Gegensatz findet sich bei den Grammatikern, wenn sie bei der Zergliederung der Parabase die ᾠδή und ἀντῳδή dem ἐπίρρημα und ἀντεπίρρημα entgegenstellen.

744. Neben dem Declamiren (καταλέγειν) und Singen (ἀείδειν) kannten die Griechen noch eine dritte Vortragsweise, welche sie mit dem technischen Namen παρακαταλογή bezeichneten. Das Wort παρακαταλέγειν will nach der Analogie von πάρισον, παρίαμβος, παρέκθεσις eine Weise des Vortrags bedeuten, die an das einfache Sprechen (καταλέγειν) anstreift; die παρακαταλογή bildete so den Uebergang vom Singen zum Sprechen, indem dabei die Worte des Textes ohne förmlichen Gesang vorgetragen wurden, der Vortragende aber im Einhalten des Rhythmus und wohl auch in der Modulation der Schlussfiguren durch ein begleitendes Instrument unterstützt wurde. Als Erfinder dieser Vortragsweise, die sich dem Recitativ unserer komischen Oper vergleichen lässt, bezeichnet Plutarch de mus. c. 28 den Jambographen Archilochus: ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν, τὰ δὲ ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδεῖξαι. Man hatte sogar ein eigenes Instrument zur Begleitung der Parakataloge, von dem uns Athenäus XIV p. 636 B. berichtet: ἐν οἷς ὀργάνοις τοὺς ἰάμβους ᾖδον, ἰαμβύκας ἐκάλουν, ἐν οἷς δὲ παρεκαταλογίζοντο (παρελογίζοντο vulgo, corr. Bergk) τὰ ἐν τοῖς μέτροις, κλεψιάμβους. Nach einem Artikel des Hesychius 'κλεψίαμβοι· Ἀριστόξενος, μέλη τινὰ παρὰ Ἀλκμᾶνι' war nach diesem begleitenden Instrument auch ein Theil der Gedichte Alkmans benannt.

Aus der angeführten Stelle des Plutarch und aus dem Namen κλεψίαμβοι ersieht man, dass die Parakataloge zuerst in den jambischen Gedichten aufkam, deren Rhythmus sich ja am meisten dem der gewöhnlichen Rede näherte. Eine spätere weitere Ausdehnung jener Vortragsweise kann man aus der Stelle des Aristoteles, probl. XIX 6 herauslesen: διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τὴν ἀνωμαλίαν· παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνω-

μαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπης, τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες. Denn nach diesen Worten muss es vorgekommen sein, dass auch Gedichte, welche ursprünglich zum Gesang bestimmt waren, später parakatalogisch vorgetragen wurden, dass aber dann der Vortrag einen tragischen Eindruck machte.

Auch das einfache Wort καταλέγειν wurde in ähnlichem Sinne gebraucht, so wenn Xenophon in seinem Gastmahl VI 3 sagt: ἦ οὖν βούλεσθε, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν διαλέγωμαι; In gleichem Sinne gebraucht Hesychius das Substantivum καταλογή· τὸ τὰ ᾄσματα μὴ ὑπὸ μέλει λέγειν. Denn καταλογή bezeichnet hier offenbar dasselbe, was von Aristoteles probl. XIX 6 mit παρακαταλογή bezeichnet wird. Ueber die Parakataloge überhaupt vergleiche meine schon öfter citirte Abhandlung, Die Parakataloge im griech. u. röm. Drama in Abhdl. d. bay. Akad. Bd. XIII S. 155—222.

745. Die besprochenen drei verschiedenen Arten des Vortrags metrischer Verspartien, die wir der Declamation, dem Recitativ, und dem Gesang vergleichen, traten besonders in dem Drama hervor. Schon in der Benennung der Theile des Dramas ist der Unterschied gesprochener und gesungener Partien ausgedrückt, wie in den Namen πρόλογος und διάλογος auf der einen, und μονῳδία, στάσιμα, τὰ ἀπὸ σκηνῆς auf der anderen Seite; denn zu στάσιμα und τὰ ἀπὸ σκηνῆς wird man am füglichsten μέλη ergänzen. Derselbe Gegensatz liegt in der Bezeichnung der beiden Theile der lateinischen Komödie, canticum und diverbium vor, worüber das Hauptzeugniss bei dem Grammatiker Diomedes p. 491 erhalten ist: latinae comoediae chorum non habent, sed duobus membris tantum constant, diverbio et cantico. Vgl. Petron c. 64: solebas suavius esse, belle diverbia canturire, melica dicere. Aus der Einleitung des Donat zu den Adelphoi des Terenz ersehen wir ferner, dass in den alten Handschriften durch eigene Zeichen angedeutet war, ob eine Scene gesungen oder gesprochen werden sollte: saepe tamen mutatis per scenam modis cantica mutavit ('temperavit' coni. Bergk), quod significat titulus scenae habens subiectas personis litteras M. M. C. item diverbia ab histrionibus crebro pronuntiata sunt, quae significantur D. et U. litteris secundum personarum nomina praescriptis in eo loco, ubi incipit scena. Reste dieser alten Beischriften sind uns zum Trinummus, Pönulus, Pseudulus, Truculentus, sporadisch auch zur Casina und anderen Stücken des Plautus im Cod. vetus (B) und theilweise im Cod. decurtatus (C) erhalten, und haben jüngst von Ritschl im Rhein. Mus. XXVI 599—637 und Bergk im Philol. XXXI 229—246 eine im wesentlichen übereinstimmende Deutung

erfahren. Nur steht bei Plautus über den betreffenden Scenen nicht M. M. C. was Donatus mit 'mutantur modi cantici' oder 'mutatis modis cantatur' erklärt wissen will, sondern ein einfaches C., was zweifelsohne zu Canticum zu ergänzen ist. Ritschl schliesst daraus, dass der Bericht des Donatus sachlich unvollständig sei und dass zwischen den 'cantica saepe mutatis modis' und den 'diverbia' eine Zwischenstufe 'cantica non mutatis modis' oder doch 'cantica non saepe mutatis modis' angenommen werden müsse. Vielleicht aber hat blos der Grammatiker die Siglen M. M. falsch ausgelegt und bedeuteten dieselben ursprünglich 'modi musici'. Dann konnte es leicht kommen, dass die Schreiber neben der vollständigeren Ueberschrift M. M. C. auch die einfachere C. gebrauchten.

Diejenigen, welche in unserer Zeit auch für den jambischen Trimeter des Dramas musikalische Begleitung angenommen haben, könnten leicht auf den Einfall kommen, dass die modi mutati der Cantica den einförmigen Accorden, welche zur Begleitung der Trimeter dienten, entgegengesetzt seien. Aber jene Meinung von der Parakataloge der Trimeter des Dramas ist an und für sich äusserst unwahrscheinlich und lässt sich auch aus den Zeugnissen des Plutarch de mus. 28, Lucian de salt. 27 und Diodor XV 7 keineswegs erweisen; vgl. § 376 u. 682 Anm. Auch die 3 Auleten, welche in einer Inschrift von Korkyra in CIG. 1845 neben 3 Tragöden und 3 Komöden angeführt werden, hat man ohne Grund und gegen alle Wahrscheinlichkeit auf die Begleitung der von den 3 Schauspielern gesprochenen Trimeter bezogen; vgl. Parakataloge 179 ff.

Einen anderen Weg der Erklärung der Zeichen M. M. C. hat Dziatzko im Rhein. Mus. XXVI 97 ff. eingeschlagen, indem er die diverbia, welche er deverbia schreibt und auf das griechische καταλογή zurückführt, dem Recitativ gleichsetzt und ausser den Scenen, über welche M. M. C. oder D. U. geschrieben war, noch andere annimmt, welche einfach gesprochen worden seien. Eine neue Auflösung der Siglen M. M. C. mit 'monodia modulata cantio' schlägt Conradt, Metr. Composition des Terenz S. 12 vor, ohne selbst viel Vertrauen zur Richtigkeit dieser Deutung zu haben.

746. Wie man aber auch immer jene Zeichen deute, jedenfalls erhalten wir aus ihnen den erwünschtesten Aufschluss darüber, welche Verse einfach gesprochen und welche musikalisch vorgetragen wurden. Als Cantica galten danach nicht blos die eigentlich lyrischen Partien mit wechselnden Versmassen, auch nicht blos die päonischen, die kretischen und bacchiischen Verse, auf deren gesanglichen Vortrag schon ihre Sonderstellung gegenüber den eigentlichen Metren hinweist, sondern auch die stichisch wiederholten anapästischen, jambischen und trochäischen Tetrameter, die katalektischen wie die akatalektischen (vgl. Cicero Tusc.

I 44, 106). Einfach gesprochen wurden nur die jambischen Trimeter, diese aber wohl insgesammt, wenn sie nicht mit lyrischen Partien in enger Verbindung stunden; denn die Ueberschrift C. über einer jambischen Dialogscene des Trinummus IV 4 beruht sicher auf einem Irrthum, und das von Cicero, epist. ad fam. IX 22 erwähnte Bruchstück eines Canticum '*modo forte. ita me destituit nudum*' braucht nicht in einen jambischen Trimeter gebracht zu werden.

Bei einer so weiten Ausdehnung der Cantica im römischen Drama konnte es kommen, dass die Schauspieler geradezu cantores a potiore parte officii genannt wurden; s. Hermann Opusc. I 302. Denn in mehreren Stücken werden auch der Zahl der Verse nach die Trimeterpartien von denjenigen Scenen überwogen, welche zu den Canticis gehörten. In der Andria des Terenz z. B. kommen auf 981 Verse nur 416 Trimeter. Jener Sprachgebrauch scheint aber vorzuliegen in dem Verse des Horaz a. p. 155

sessuri donec cantor vos plaudite dicat

und in der Vita des Vergil: bucolica eo successu edidit, ut in scena quoque per cantores crebro pronuntiarentur. Bei Horaz freilich könnte man das Wort cantor auch darauf beziehen, dass der Schlusstheil des Dramas regelmässig ein Canticum war; s. Parakataloge S. 173 ff. und 193 Anm.

747. Mit den Unterschieden der Ueberschriften C. und D. U. ist aber noch nicht die ganze Sache ins Reine gebracht. Denn sehen wir auch von den Stellen des Grammatikers Diomedes p. 490 und des Historikers Livius VII 2 ab, nach denen nur die Monodien als eigentliche Cantica gegolten zu haben scheinen, so lehren uns schon die so häufig in den mit C. überschriebenen Scenen des Plautus gebrauchten Ausdrücke '*loqui, colloqui, dicere, sermonem caedere*', dass die Mehrzahl der plautinischen Cantica keine eigentlichen Gesangspartien waren, sondern ins Gebiet der Parakataloge gehörten. Eine Zusammenfassung der förmlich gesungenen und der blos unter musikalischer Begleitung declamirten Scenen ward aber den römischen Grammatikern um so näher gelegt, als thatsächlich auf der römischen Bühne nach dem Wegfall des Chors beide Gebiete sich vermischten und ein kunstvoller, reich entwickelter Gesang im römischen Theater überhaupt kaum gehört wurde. Im griechischen Drama war das anders; da wurden bestimmt in der Sache und im Ausdruck das Gebiet der ᾠδή und der παρακαταλογή von einander geschieden, wie schon aus der Gegenüberstellung von ᾠδή und ἐπίρρημα hervorgeht. Dort berührte sich eher, wie die bereits berührte Verwechselung von καταλέγειν und παρακαταλέγειν bezeugt, das Gebiet der ein-

fach gesprochenen und der zur Flötenbegleitung gesprochenen Partien. Fassen wir demnach die zerstreuten Nachrichten alter Schriftsteller und die in der Ueberschrift C. bei Plautus enthaltenen Zeugnisse zusammen, so wird sich annähernd bestimmen lassen, welche Verse in das Gebiet der Parakataloge gehörten; daraus wird sich dann von selbst ergeben, welche Partien für die einfache Declamation und welche für den Gesang übrig blieben.

748. Bei Plautus werden die Scenen, welche in jambischen oder trochäischen Septenaren geschrieben sind, sowie alle Scenen, in denen mehrere zu einer Gruppe verbundene Oktonare vorkommen, als Cantica bezeichnet. Da dieser Classe von Versmassen in dem griechischen Drama die katalektischen Tetrameter und die Systeme entsprechen, beide aber, wie schon der Dialekt und das Wort ἐπίρρημα beweist, nicht förmlich gesungen wurden, so werden wir auch die lateinischen Septenare und Oktonare dem Gebiete der παρακαταλογή, und nicht des eigentlichen Gesanges (μέλος) zuweisen. Auch ermangeln wir nicht specieller Anhaltspunkte für diese unsere Annahme. Zunächst berufen wir uns bezüglich der trochäischen Tetrameter auf die Stelle in Xenophons Gastmahl VI 3, worin ausdrücklich gesagt ist, dass der Schauspieler Nikostratos die Tetrameter zur Flöte recitirte (κατέλεγεν). Sodann verweisen wir auf Aristophanes Frieden 323 ff., wo dem Chor beim Vortrag der trochäischen Tetrameter die Schenkel zum Tanze sich heben, da ein Tanz ohne taktangebende Musik bei den Griechen ganz undenkbar war. Auch der bereits oben § 681 besprochene Umstand, dass die Partien, welche aus Tetrametern und Systemen bestehen, häufig so gebaut sind, dass sich gleich grosse Gruppen von Versen gegenüberstehen, legt die Vermuthung nahe, dass der Vortrag der betreffenden Verse durch musikalische Begleitung geregelt war. Endlich werden die Tetrameter und Systeme in das Mittelgebiet der Parakataloge auch dadurch verwiesen, dass sie bald als λέξις und bald als μέλος bezeichnet werden. So nennt Aristoteles in der Poetik c. 12 die Parodos eine λέξις χοροῦ, bezeichnet sie aber Eukleides bei Tzetzes περὶ τραγικῆς ποιήσεως ausdrücklich als eine ᾠδή, und lässt im Einklang mit dem Grammatiker der Dichter selbst im Plutus V. 1209 die anapästischen Tetrameter gesungen werden; vgl. Hesychius unter ἀνάπαιστα und Victorinus II 3, 21. Ebenso wird die meist anapästische Exodos vom Scholiasten zu Aristophanes Wespen V. 270 und vom Lexikographen Pollux IV 108

als ein Lied bezeichnet, gibt aber der Biograph des Aristophanes bei Meineke, hist. crit. com. I 546, von der Exodos die Definition 'ἔξοδος τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ'.

Auch die Dichter gebrauchen die Verba λέγειν, φράζειν und ähnliche von anapästischen (s. Aesch. Suppl. 625, Arist. Ach. 629, Nub. 366. 427. 430. 934. 961, Eccl. 286, Vesp. 725. 886, Plut. 487), jambischen (s. Arist. Lys. 356, Plut. 261. 274. 289), trochäischen (s. Arist. Eq. 342, Av. 323. 356, Vesp. 334) Systemen und Tetrametern, wie die römischen Komiker die Verba 'loqui dicere' von den Canticis anwenden; s. § 747. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Dichter nie die Verba des Sagens von gesungenen Worten gebrauchten. Die Lateiner haben sogar häufig ihr *dicere* von lyrischen Versen angewendet, wie Horaz in Od. III 4:

descende coelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos.

(vgl. Od. I 6, 5, II 28, 9 etc. und O. Jahn im Hermes II 420), und auch die Griechen haben, wenngleich weit seltener, die Begriffe λέγειν und ᾄδειν confundirt, wie Homer, der in der Odyssee θ 492 und 496 ἄεισον und καταλέξῃς von derselben Sache gebraucht, und Aristophanes, der in den Wolken 1370 f.

λέξον τι τῶν νεωτέρων, ἅττ' ἐστι τὰ σοφὰ ταῦτα·
ὁ δ' εὐθὺς ᾖσ' Εὐριπίδου ῥῆσίν τιν', ὡς ἐβίνει,

ῥῆσιν als Object zu ᾖσε setzt; vergleiche Aesch. Suppl. 625, Choeph. 434, Plutarch, Solon c. 8, Aristides Orat. XLVI p. 461. Der uneigentliche Gebrauch von λέγειν gipfelt in der Phrase λέγειν ᾠδικῶς 'mit Gesang vortragen, nicht einfach hersagen', in Aristophanes Wespen 1240

τούτῳ τί λέξεις σκόλιον; ΦΙ. ᾠδικῶς ἐγώ.

Damit vergleiche man Homer ρ 519 'ὅστε θεῶν ἐξ ἀείδῃ δεδαὼς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι', Sueton, vit. Calig. 54 'canendi ac saltandi voluptate ita efferebatur, ut ne publicis quidem spectaculis temperaret, quominus et tragoedo pronuntianti concineret', Capitolinus, vita Maximini 9 'cum Maximinus interrogaret amicos, quid mimicus scurra dixisset, dictum est ei, quod antiquos versus cantaret'.

749. Der jambische Trimeter war zwar auch in der Zeit des Archilochus parakatalogisch vorgetragen worden, aber im Drama wurde er, wenn er nicht mit lyrischen Partien, speciell mit Dochmien, zu einer Gruppe verbunden war, einfach declamirt ohne jede musikalische Begleitung. Die römischen Dramatiker haben ihn daher aus den als Cantica bezeichneten Scenen ausgeschlossen, oder ihn dort nur da zugelassen, wo gerade durch den Uebergang vom Tetrameter zum Trimeter das Pausiren der musikalischen Begleitung angedeutet werden sollte, wie in Plaut. Stichus 762 ff.

Umgekehrt hatten die logaödischen Versmasse, und in Verbindung mit ihnen die choriambischen und jonischen, nur in

eigentlichen Gesängen (μέλη) ihre Stelle. Im Verzeichniss der Versfüsse (s. S. 79) heisst desshalb auch die Verbindung eines Trochäus mit einem Daktylus pes musicus. Zu den lyrischen Versmassen gehörten auch die Päonen, die Kretiker, Bacchien und Dochmien, jedoch so dass sie sich mehr dem Gebiete der Parakataloge näherten. Das erkennt man daraus, dass Dochmien bei den griechischen Dramatikern mit jambischen Trimetern öfter verbunden sind, und dass in dochmischen Partien häufig Formen des attischen Dialektes statt der dorischen Formen der eigentlichen μέλη vorkommen. Zum Gesang waren ferner sämmtliche synkopirte Verse bestimmt; Plautus schienen dieselben sogar so sehr zur eigentlichen Lyrik zu gehören, dass er sie noch nicht einmal in seinen Canticis anwendete. Aber frühzeitig begann man den daktylischen Pentameter und später auch den Choliambus einfach zu sprechen.

750. Nach der Stelle in Aristoteles Probl. XIX 6 wurden auch die ehedem ausschliesslich zum Gesang bestimmten Oden mit der Zeit parakatalogisch vorgetragen, wobei man wahrscheinlich weniger an eine Begleitung mit der Flöte als an ein rhythmisches Lesen zu denken hat. Rhythmisch konnten aber choriambische, jonische und ähnliche Verse nicht gelesen oder gesprochen werden, wenn nicht der Sprechende, um die rhythmischen Werthe der Sylben zur Geltung zu bringen, von dem Tone der gewöhnlichen Rede vielfach abwich. Man nannte dieses πλᾶcμα oder πεπλαcμένη ὑπόκριcιc, vgl. § 569. Aber auch die Dichter kamen in der alexandrinischen und römischen Zeit den Schwierigkeiten dieser veränderten Vortragsweise lyrischer Gedichte entgegen, indem sie aus den Versformen der älteren Lyriker diejenigen, welche eine geringere Abweichung von den natürlichen Quantitätsverhältnissen zur Voraussetzung hatten, auswählten und dann so behandelten, dass, wo der Rhythmus einen drei- oder vierzeitigen Werth verlangte, dieser durch eine lange Sylbe und eine nachfolgende leere Zeit ausgedrückt wurde. Das erreichten sie aber einfach dadurch, dass sie an der betreffenden Stelle regelmässig eine Cäsur setzten, wie in

Nullam, Vare, sacra vite prius severis arborem

_ _ _∪ ∪ _ ∧ _∪ ∪ _ ∧ _∪ ∪ _ ∪ _ ∧

Als höchsten Meister der Kunst dieser Art lyrischer Dichtung erwies sich Horaz, dessen Oden eben desshalb, auch wenn sie nicht gesungen werden, so leicht ins Gehör gehen.

Die griechischen Harmonien und das Ethos der Gesänge.

751. Die Melodien, mochten sie mit der menschlichen Stimme oder mit musikalischen Instrumenten ausgeführt werden, unterschieden sich von einander durch die Tonart (ἁρμονία, τρόποc, εἶδοc), der sie angehörten. Die hauptsächlichsten Tonarten der Hellenen waren die dorische (δωριcτί), phrygische (φρυγιcτί), lydische (λυδιcτί), äolische (αἰολιcτί) oder hypodorische (ὑποδωριcτί), jonische (ἰαcτί), hypophrygische (ὑποφρυγιcτί), mixolydische (μιξολυδιcτί). Jede derselben hatte eine besondere Dominante und im Zusammenhang damit eine besondere Scala (κλῖμαξ), in der die Ganz- und Halbtonintervalle in verschiedener Ordnung auf einander folgten. Aber nicht in den Scalenunterschieden allein war die Verschiedenheit der einzelnen Harmonien begründet; seit Alters waren vielmehr jeder Harmonie gewisse Accorde und Schlussfiguren eigen, in denen sich ein bestimmtes Ethos aussprach. Nicht unpassend hat daher H. Schmidt mit den verschiedenen Tonarten der Griechen die Unterschiede des munteren Liedes der Alpenbuben, der melancholischen Weise des Irländers, des leidenschaftlichen Volksgesanges der Polen verglichen.

Bezüglich der Scalenunterschiede der griechischen Tonarten begnüge ich mich auf die Untersuchungen von Böckh, de metris Pindari III 8, Bellermann, die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, Westphal, Metrik I² 266 ff. zu verweisen. Aber über das Ethos der einzelnen Harmonien muss ich selbst um so mehr hier einige Bemerkungen anfügen, als dasselbe mit Fragen der Rhythmik und Metrik eng zusammenhängt.

Bei dem grossen Einfluss, den die Musik auf die Sitten und Stimmungen der Menschen und insbesondere auf das leicht empfängliche Gemüth der Jugend übt, war es natürlich, dass die Philosophen dem Charakter und der Wirkung der einzelnen Harmonien eine besondere Aufmerksamkeit zuwandten; die Hauptstellen über das Ethos der Tonarten finden sich daher bei Philosophen, bei Plato de rep. p. 398, Aristoteles, polit. VIII 5—7, probl. XIX 48, Heraclides Ponticus in Athenäus XIV 624 ff. Dazu kommen noch zerstreute Bemerkungen bei Plutarch, de mus. 16, Lucian, harm. 1, Apuleius, flor. p. 115 Bip., Pollux IV 65 und 78, schol. Pind. Ol. 1, 26.

752. Die dorische Harmonie wird von Plato im Laches p. 188 D. als die einzige echthellenische gepriesen; sie hatte einen männlichen (ἀνδρεῖον), würdevollen (cεμνόν), grossartigen (μεγαλοπρεπέc) Zug und war vor allen anderen geeignet, die Jugend zu dem zu erziehen, was die Römer virtus nannten. Die phrygische Tonart war mit der Aulodenschule des Olympos von Phrygien nach Griechenland gekommen; sie hatte einen aufregenden, zum

ungestümen Enthusiasmus fortreissenden Charakter (ἐνθουσιαστικὸν καὶ ὀργιαστικόν) und passte desshalb zumeist für orgiastische Cultuslieder; in die Tragödie wurde sie erst durch Sophokles eingeführt. Siehe Proclus in den Scholien zu Plato de rep. p. 399 A.: ʽὁ Πρόκλος φησὶ τὴν μὲν δώριον ἁρμονίαν εἰς παιδείαν ὡς καταστηματικήν, τὴν δὲ φρυγίαν εἰς ἱερὰ καὶ ἐνθεασμοὺς ὡς ἐκστατικήν', Aristoxenus im Βίος Σοφοκλέους: πρῶτος τῶν Ἀθήνηθεν ποιητῶν τὴν Φρυγίαν μελοποιίαν εἰς τὰ ἴδια ᾄσματα παρέλαβε καὶ τῷ διθυραμβικῷ τρόπῳ κατέμιξεν. Auch die lydische Harmonie weist auf fremden Ursprung hin; im Gegensatz zur dorischen und phrygischen hatte sie etwas Schlaffes, Weichliches (μαλακὸν καὶ χαλαρόν) und eignete sich daher am meisten zum wehmüthigen Klagelied (vgl. Plutarch de mus. 16) und zu den zarten Weisen eines Frauenchors (vergl. Cratinus bei Athenäus XIV p. 638 F); auch von der Jugenderziehung will sie Aristoteles, polit. VIII 7, nicht ausgeschlossen wissen, weil sie zur wohlanständigen Gesittung am meisten beitrage (διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν ἅμα καὶ παιδείαν). Die mixolydische Tonart, welche nach den einen Sappho, nach den andern Pythokleides erfunden haben soll (s. Plutarch de mus. 16), diente zum Ausdruck des Pathos und der Klage (παθητικὸν καὶ θρηνῶδες) und war neben der dorischen die Haupttonart der tragischen Chorgesänge; vgl. Plutarch, de mus. 16, de audiendis poetis 15, Aristoteles, probl. XIX 48. Für die ruhigen Betrachtungen, die weihevollen Gebete, und für die ahnungsvollen Lieder der Parodos und ersten Stasima dürfen wir daher in der Regel dorische, für die in der Gewitterschwüle des drohenden Unglücks und im Jammer der hereingebrochenen Noth gesungenen Chorlieder mixolydische Harmonie voraussetzen.

Der mixolydischen Tonart werden in den Problemen des Aristoteles XIX 48 die hypodorische oder äolische und die hypophrygische Tonart entgegengesellt; beide sollen ihre Stelle in den Monodien und Wechselgesängen der Tragödie (μέλη τὰ ἀπὸ σκηνῆς) gehabt haben, die hypodorische wegen ihres pompösen (μεγαλοπρεπές), die hypophrygische wegen ihres zum kräftigen Handeln anspornenden (πρακτικόν) Ethos. Die hypodorische oder äolische Tonart eignete sich besonders für die Kithara und heisst desshalb bei Aristoteles ἡ κιθαρῳδικωτάτη τῶν ἁρμονιῶν (vgl. Proclus, chrest. p. 245 W., Pindar Ol. 1, 18, Horaz, epod. 9, 6), sie entsprach nach Heraclides Ponticus bei Athenäus XIV p. 624 E. dem hochfahrenden, aufgeblasenen Wesen der Aeolier.

Schwer vereinbar sind die verschiedenen Angaben über den Charakter der jonischen Tonart. Plato stellt sie mit der lydischen zusammen und bezeichnet sie als schlaff und für Trinkgelage geeignet; mit ihm stimmen Plutarch de mus. 16, Lucian Harm. 1, und Pratinas bei Athenäus XIV p. 624 F.:

μήτε cύντονον δίωκε μήτε τὰν ἀνειμέναν ἰαcτὶ μοῦcαν,
ἀλλὰ τὰν μέcαν νεῶν ἄρουραν αἰόλιζε τῷ μέλει.

Dagegen gibt Heraclides Ponticus von ihr eine ähnliche Charakteristik, wie Aristoteles von der hypophrygischen Tonart; er lässt ihr den Adel, spricht ihr aber den Schmelz der blumenreichen Lieblichkeit ab. Westphal hat geradezu die jonische Tonart mit der hypophrygischen identificirt; dagegen scheint aber das Zeugniss des Aeschylus Suppl. 69 von dem Gebrauch der Ἰαcτί in den Chorgesängen der Tragödie zu sprechen; vgl. Athenäus XIV p. 625 B.

753. Es ist natürlich, dass der verschiedene Charakter der einzelnen Tonarten nicht blos in dem Melos, sondern auch in dem Rhythmus seinen Ausdruck fand; siehe Plato de rep. III 10: καὶ μὴν τήν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ· und Aristoteles, polit. VIII 5: καί τις ἔοικε cυγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι· vergl. Plato, legg. p. 669 C. Man wird daher leicht versucht die verschiedenen Rhythmen auf die verschiedenen Tonarten zu vertheilen; leider haben wir aber nur wenige Zeugnisse über die Harmonie, in der einzelne Oden gesungen wurden, und schliessen selbst diese wenigen den Gedanken aus, als ob eine Tonart eine Rhythmengattung vollständig in Beschlag genommen habe. So möchte man von vornherein vermuthen, dass die gemessen und gleichmässig einherschreitenden Daktylo-Epitriten einzig zum Wesen der dorischen Harmonie stimmten, und in der That ward auch nach des Dichters eignem Zeugniss die dritte in daktylo-epitritischem Versmass geschriebene olympische Ode Pindars in dorischer Tonart gesungen; aber nicht blos war eine andere Ode Pindars von daktylo-epitritischem Grundcharakter, Nem. 8 (s. V. 15), in lydischer, sondern eine ähnliche Ode des Stesichorus (fr. 34) sogar in phrygischer Tonart gesetzt, sowie es umgekehrt nach Plutarch de mus. 17 Parthenien und Erotika in dorischer Harmonie gab. Im allgemeinen jedoch mag den würdevollen Daktylen und Daktylo-Epitriten zumeist ein dorisches, den aufregenden bacchantischen Choriamben ein phrygisches, den schlaffen, weintrunkenen Jonikern und Bacchien

ein jonisches, den gebrochenen Dochmien ein mixolydisches, den weichen Logaöden ein lydisches Melos zugekommen sein, und mögen sich Verse mit zusammenstossenden Arsen oder langangehaltenen Längen vorzüglich für die äolische, logaödische Metra mit thetischem Ausgang für die lydische und mixolydische Tonart geeignet haben. Leicht begreiflich auch ist es nach dem Gesagten, dass für den Dithyrambus einzig die phrygische oder hypophrygische Tonart (s. Aristoteles, polit. VIII 7 und Proclus, chrest. p. 245 W.) passte, und dass Pythermos aus Theos seine Skolien in jonischer Harmonie dichtete (s. Athenäus XIV p. 625 C).

Bestimmt ist uns bezeugt, dass die 1. olympische (s. V. 105) und die 3. nemeische (s. V. 79) Ode Pindars, sowie der Hymnus des Lasos auf die Demeter (s. Athenäus XIV p. 624 F.) und ein gleichfalls von Athenäus an der angeführten Stelle erhaltenes trochäisches Lied des Pratinas in äolischer, zwei Oden Pindars mit logaödischem Grundrhythmus, Ol. 14 (s. V. 17) und Nem. 4 (s. V. 45), und der νόμος ἐπικήδειος des Auleten Olympos auf Pytho in lydischer, der Klagegesang in den Schutzflehenden des Aeschylus (s. V. 69) und das bacchiische Tanzlied in Plautus Pseudulus (s. V. 1273) in jonischer, die 3. olympische (s. V. 5) und die 8. pythische (s. V. 20) Ode Pindars in dorischer, das 34. Fragment des Stesichorus und die Parodos der Bacchen des Euripides (s. V. 159) in phrygischer Tonart componirt waren. Ausserdem erwähnt Pindar P. 2, 69 ein Καστόρειον μέλος ἐν Αἰολίδεσσι χορδαῖς, und spricht Aristophanes in den Thesmophoriazusen 121 von Φρυγίων Χαρίτων δινεύματα.

754. An die Besprechung des Ethos der verschiedenen Tonarten reihen wir die anderen Unterschiede an, welche die alten Musiker mit Bezug auf das Ethos der Lieder aufstellten. Eine Hauptrolle spielen in dieser Beziehung die drei von Aristides de mus. p. 30 unterschiedenen Arten der Melopoiie, die beruhigende Art (τρόπος ἡσυχαστικός), die aufregende Art (τρόπος διασταλτικός) und die niederschlagende Art (τρόπος συσταλτικός). Selbstverständlich hängen auch diese Unterschiede der Liedweise mit der Wahl der Rhythmen zusammen, und es lassen sich bei sorgfältiger Berücksichtigung der feinen Bemerkungen des Aristides de mus. p. 97—100 über das Ethos der Rhythmen, den einzelnen Tropoi mit mehr Sicherheit als den einzelnen Tonarten die verschiedenen Versarten zutheilen. Hesychiastisch wirken die Rhythmen des gleichen Taktgeschlechtes, die Kola mit gedehnten Längen (σπονδεῖοι διπλοῖ, ἴαμβοι ὄρθιοι, τροχαῖοι σημαντοί) und grossen Pausen, die langen Reihen, die gleichmässig fortschreitenden Rhythmen, die Versanfänge mit schweren Längen. Der diastaltische Tropos liebte anakrusische Anfänge, feurige

Jamben, rasche Trochäen, energische Päonen, häufige Auflösung der Längen, kurze Pausen. Für den systaltischen Tropos eigneten sich vor allem thetische oder brachykatalektische Ausgänge, jonische und bacchiische Versfüsse.

Speciell schreibt Eukleides, introd. harmon. 21, den diastaltischen Tropos der Tragödie, den systaltischen den Liebes- und Klageliedern, den hesychiastischen den Hymnen, Päanen, Enkomien zu. Von den Tonarten muss nach dem oben Bemerkten die dorische die grösste Verwandtschaft mit dem hesychiastischen, die lydische und mixolydische mit dem systaltischen, die hypophrygische mit dem diastaltischen Tropos gehabt haben.

755. Mit der Unterscheidung der drei genannten τρόποι μελοποιΐας berührt sich nahe die von Aristoteles in der Politik VIII 7 erwähnte Eintheilung der Lieder in μέλη ἠθικά, πρακτικά und ἐνθουσιαστικά; nur dass hier die Bezugnahme auf den unterschiedenen Charakter der nationalen Tonarten noch deutlicher hervortritt. Denn die μέλη ἐνθουσιαστικά gehören offenbar zur enthusiastischen phrygischen Tonart; sodann wird in den aristotelischen Problemen XIX 48 der hypophrygischen Tonart ein ἦθος πρακτικόν zugesprochen; für die ethischen Lieder aber passte zumeist die feste Ruhe der dorischen Harmonie.

Die Marschgedichte.

756. Bei uns ist nur selten der Gesang mit Bewegungen verbunden; gewöhnlich dient bei uns die Instrumentalmusik dazu, die Schritte beim Marsch und Tanz zu regeln. Die Griechen liebten zu sehr die klaren Vorstellungen, die sich mit dem Worte verbinden, als dass sie der vom Worte losgelösten Musik eine gleich grosse Bedeutung zugewiesen hätten. Zwar zum Rhythmus der blos gesungenen Rede werden auch die Griechen nicht leicht marschirt sein; beim Marsch und beim Tanz müssen eben die rhythmischen Verhältnisse schärfer und bestimmter hervortreten, und das liess sich zu allen Zeiten leichter und vollständiger mit den Tönen der Lyra oder der Flöte als mit den Lauten der menschlichen Stimme erreichen. Aber wenn auch beim Marsch und Tanz der Griechen die Instrumentalmusik nie wird gefehlt haben, so war dieselbe doch auch hier in der Regel nur die Begleiterin des Gesangs oder der rhythmisch vorgetragenen Rede. Gesang und Tanz waren so innig bei den Griechen mit einander verbunden, dass sie das Wort tanzen, χορεύειν (s. Soph. Ant.

1154, Oed. R. 1094, Arist. Thesm. 102, Pratinas fr. 1, 10), ganz im Sinne von 'singen' gebrauchten, und dass Plato in den Gesetzen p. 654 D. und 655 A. die χορεία als die Vereinigung von ὄρχηϲιϲ und ᾠδή definirt, womit man Athenäus I p. 15 D. vergleiche, der den Tanz eine μίμηϲιϲ τῶν ὑπὸ τῆϲ λέξεωϲ ἑρμηνευομένων πραγμάτων nennt. Auch der Umstand zeugt von der innigen Wechselbeziehung des poetischen Rhythmus und der Bewegungen des Marsches und Tanzes bei den Griechen, dass die Namen der hauptsächlichsten Taktverhältnisse, wie πούϲ, ἄρϲιϲ, θέϲιϲ, βάϲιϲ, περίοδοϲ, auf den Fuss und seine Bewegungen zurückgehen.

757. Das Marschlied (μέλοϲ ἐμβατήριον) wurde vorzüglich bei den Lacedämoniern ausgebildet, die schon in der Zeit der messenischen Kriege unter dem Klange kriegerischer Lieder in den Kampf zogen. Es sind uns ausser den Elegien des Tyrtäus noch zwei Bruchstücke eigentlicher μέλη ἐμβατήρια erhalten, das eine in anapästischen Tetrametern:

ἄγετ', ὦ Cπάρταϲ ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεοϲ κίναϲιν·

das andere in anapästischen Dimetern:

ἄγετ', ὦ Cπάρταϲ εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν.

Aus dem Krieg ging der Brauch der Marschlieder auf die Aufzüge der Festchöre über; insbesondere waren es die Processionslieder (προϲόδια oder πρόϲοδοι), die der Chor sang, während er zum Tempel oder Altar des Gottes hinzog. Von diesen Prosodien ist einer der gebräuchlichsten Marschrhythmen, der ῥυθμὸϲ προϲοδιακόϲ, benannt, der durch seinen zweiten Namen ῥυθμὸϲ ἐνόπλιοϲ (vgl. Xenophon Anab. VI 1, 11) auf die engen Wechselbeziehungen der kriegerischen Spiele und der religiösen Processionen hinweist. Hauptsächlich aber lernen wir den Gebrauch und die Form des Marschliedes aus den Tragödien und Komödien kennen, indem der Chor in der Regel nicht stumm in die Orchestra einzog, nicht stumm das Theater verliess oder seine Stellung im Verlaufe des Stückes änderte, sondern alle diese Bewegungen, wie auch nicht selten das Ein- und Abtreten der Schauspieler mit rhythmischer Rede begleitete. Ausserdem werden auch die Schauspieler, wenn sie zugleich mit dem Recitiren von Versen eine Bewegung auf der Bühne auszuführen hatten, wie Ballio im Pseudulus

ego eo ín macellum ut píscium, quidquíd ibist, pretio praéstinem
ihren Schritt mit dem Versrhythmus in Einklang gebracht haben.

Eine lebendige Schilderung vom Gesang eines in Reih und Glied aufziehenden Chors hat uns aus späterer Zeit der lateinische Agriculturschriftsteller Columella XII 2 erhalten: quis enim dubitet nihil esse pulchrius in omni ratione vitae dispositione atque ordine? quod etiam ludicris spectaculis licet saepe cognoscere. nam ubi chorus canentium non ad certos modos, neque numeris praeeuntis magistri consensit, dissonum quiddam ac tumultuosum audientibus canere videtur; at ubi certis numeris ac pedibus velut facta conspiratione consensit atque concinuit, ex eiusmodi vocum concordia non solum ipsis canentibus amicum et dulce resonat, verum etiam spectantes audientesque laetissima voluptate permulcentur.

758. Gehen wir von den echten unzweifelhaften Marschgesängen und der Natur der Sache aus, so eigneten sich zur Begleitung des Marsches nur Gedichte mit gleichmässigem Rhythmus (ποιήματα ὁμοειδῆ) und mit emmetrischen Pausen; sodann entsprachen dem Schritt oder dem Wechsel des Auftretens mit dem rechten und linken Fuss weit mehr die dipodisch als die monopodisch oder tripodisch gemessenen Verse. Schon die einfache Gleichmässigkeit der Versfüsse in den Marschgesängen schliesst den Gedanken an reichen melodischen Vortrag aus; es wurden dieselben vielmehr, worauf auch der Dialekt hinweist, nur rhythmisch recitirt unter Begleitung der Flöte. Aber trotz der Musikbegleitung konnte ein Chor von 15 oder 24 Mann leicht in Verwirrung kommen, wenn er in seiner Gesammtheit zu sprechen versuchte. Jeder, der die Chorgesänge in Schillers Braut von Messina auf unseren Bühnen einmal malträtiren sah, wird uns das gerne zugeben. Daher ist es wahrscheinlich, dass die Marschgedichte wenn nicht durchweg, so doch häufig von einem einzelnen Choreuten oder einer kleineren Abtheilung des Chors, den Reihenführern oder einem einzelnen ζυγόν oder στοῖχος, vorgetragen wurden. Sicher wissen wir, dass die Einzugsanapäste in den Fröschen des Aristophanes der als Hierophant verkleidete Chorführer (κορυφαῖος) vortrug, wie deutlich aus den an die Choreuten gerichteten Schlussworten 'ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπήν' erhellt.

Die Wiederkehr gleicher Versgruppen oder mit anderen Worten die strophische Gliederung war bei gewöhnlichen Marschbewegungen ohne Bedeutung; sie hatte nur Sinn, wenn dem Marsch nach vorn eine gleiche Bewegung nach rückwärts, oder dem Gang nach rechts ein gleicher nach links entsprach, oder wenn sich Halbchöre oder kleinere Abtheilungen des Chors im Marsche ablösten.

Gegen die oben vorgetragene Meinung, dass die Marschgedichte zur rhythmischen Recitation, nicht zum eigentlichen Gesang bestimmt waren, spricht nicht das Zeugniss des Pollux IV 112, welcher das πνῖγος der Parabase als ein μελύδριον ἀπνευστὶ ᾀδόμενον definirt; denn Recitation und Gesang waren ja keine himmelweit getrennte Dinge, sondern spielten vielfach in einander über, und die Ausdrücke ᾠδή und μέλος wurden, wie wir oben § 748 sahen, auch von der παρακαταλογή gebraucht. Ebenso berührten sich vielfach Marsch und Tanz; das sieht man unter anderem daraus, dass die Prosodien durch ihren Namen und die von Didymus im Et. M. p. 690, 35 gegebene Bestimmung 'προσόδια παρὰ τὸ προσιόντας ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ᾄδειν' auf ein einfaches Marschiren hinweisen, dass aber Athenäus XIV p. 633 D. 'βέλτιστοι δ' εἰσὶ τῶν τρόπων οἵτινες καὶ ὀρχοῦνται· εἰσὶ δὲ οἵδε· προσοδιακοί, ἀποστολικοί, οὗτοι δὲ καὶ παρθένιοι καλοῦνται . . . καὶ οἱ τούτοις ὅμοιοι' die Prosodien unter den Tanzweisen aufführt. Ebenso wechseln die Ausdrücke gehen und tanzen bei Xenophon Anab. VI 1, 11: ἐπὶ δὲ τούτῳ ἐπιόντες οἱ Μαντινεῖς καὶ ἄλλοι τινὲς τῶν Ἀρκάδων ἀναστάντες ἐξοπλισάμενοι ὡς ἐδύναντο κάλλιστα ᾖεσάν τε ἐν ῥυθμῷ πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιώνισαν καὶ ὠρχήσαντο ὥσπερ ἐν ταῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσόδοις.

Für Marschlieder, sagte ich oben, eignete sich besonders der Einzelvortrag. Es hat diesen Gedanken bezüglich der Einzugslieder des Aristophanes R. Arnoldt in dem scharfsinnigen Buche, die Chorpartien bei Aristophanes, näher auszuführen gesucht, indem er bei der Parodos der Wespen, der Acharner, der Ritter, des Friedens, der Vögel, der Lysistrate, und bei der Epiparodos der Ekklesiazusen die einzelnen Choreuten sich im Vortrage ablösen liess. Gegen jene Annahme habe ich selbst ehedem in einer Besprechung des verwandten Buches von Muff, über den Vortrag der chorischen Partien bei Aristophanes, die Stelle in der Poetik des Aristoteles c. 12 vorgebracht, in welcher die Parodos dem ganzen Chor zugewiesen wird: πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ. Aber seitdem habe ich mich längst aus der analogen Fassung der anderen Definitionen jenes Capitels von der Richtigkeit der Verbesserung Westphals πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλη τοῦ χοροῦ überzeugt. Dass aber Einzelvortrag bei den Marschliedern durchaus nicht ausschliessliche Regel war, ersieht man schon aus der angeführten Stelle des Columella; im übrigen vergleiche das oben § 296 über den Vortrag anapästischer Systeme Bemerkte.

759. Das gewöhnlichste Versmass der Marschgedichte ist das anapästische; dasselbe treffen wir schon in den alten Embaterien der Lacedämonier, dasselbe herrscht in der Parodos der Tragödie wie in der Parabase der Komödie, und ist selbst aus dem römischen Lustspiel nicht ganz verschwunden. Neben den Anapästen gehen die anakrusischen Daktylen, die ῥυθμοὶ προσοδιακοί, einher. Auch die eigentlichen Daktylen wurden, wenngleich seltener, für geeignet befunden, den Marsch zu begleiten, so in den kriegerischen Elegien des Tyrtäus, ferner in der Exodos der Frösche des Aristophanes 1528—33, in Sophokles

Oedipus Rex 151—66, Euripides Schutzflehenden 271 ff. und Aeschylus Eumeniden 1032 ff.

Die Rhythmen des graden Taktgeschlechtes passten zu dem gemessenen, feierlichen Schritt, zum gleichmässigen Parademarsch. Der stürmische Anlauf der Soldaten, der lustige Einzug eines schwärmerischen Chors, das rasche Eintreten eines einzelnen Schauspielers erforderte die feurigeren eiligeren Rhythmen des doppelten Taktgeschlechtes. Desshalb blasen die römischen Trompeter bei Cassius Dio 56, 22 ein trochäisches Stück, um bei den Germanen den Glauben zu erwecken, als komme eine römische Colonne in Sturmschritt zur Hilfe; eben desshalb pflegt auch unter trochäischen oder jambischen Tetrametern der Chor der Komödie in die Orchestra einzuziehen, und singen die Mädchen der Bottiäer bei Plutarch, quaest. gr. 35 im schrittfördernden jambischen Rhythmus: ἴωμεν εἰς Ἀθήνας κ. τ. λ.

760. Die übrigen Rhythmen, die Päonen, Dochmien, Joniker scheinen sich nicht zu den einfachen Bewegungen des gleichmässigen Marsches zu eignen, noch weniger die gemischten Metra, in denen daktylische Versfüsse mit trochäischen vereinigt sind. Gleichwohl finden sich auch diese Versmasse in solchen Theilen des Dramas, welche vom Hereinschreiten (πάροδος) oder Hinausgehen (ἔξοδος) ihren Namen haben. So treffen wir Daktylo-Epitriten in der Parodos der Trachinierinnen, Daktylo-Trochäen in der Parodos des Oedipus Rex und der Andromache, Ioniker in der Exodos der Schutzflehenden des Aeschylus, sowie in der Parodos der Bacchen und der Schutzflehenden des Euripides und der Ecclesiazusen des Aristophanes, Dochmien in der Parodos der Sieben gegen Theben und des Orestes, Logaöden in der Exodos der Thesmophoriazusen und in den Parodoi der Phönissen, des Ion, der Elektra und Iphigenia Aulidensis des Euripides. Ebenso sind andere Gesänge des Dramas, während derer der Chor oder die Schauspieler ihre Stellung verändern, in jenen freieren Versmassen gedichtet, wie z. B. in Glyconeen Androm. 501 ff., in Dochmien Hecuba 1056 ff., in Ionikern Vesp. 299, Thesm. 116, in Daktylo-Trochäen Oed. Col. 1670 ff. Dabei verdienen die Stellen eine besondere Beachtung, an denen der Dichter durch Ausdrücke, wie ἴτε (Aesch. Suppl. 1018, Eur. Bacch. 83), βῶ (Hec. 1056), συγκαταβαίνω (Andr. 504, vgl. Prom. 129, Choeph. 22), ἤλυθον (Eur. El. 167), ἔμολον (Iph. Aul. 164, Androm. 119) auf ein Gehen ausdrücklich hindeutet. Indess können

diese Wörter doch wohl auch auf einfache orchestische Bewegungen bezogen werden; sicher hob sich der Fuss des mit seinen Jagdbegleitern einziehenden Hippolytus bei dem Singen der Verse

ἕπεσθ' ᾄδοντες ἕπεσθε
τὰν Διὸς οὐρανίαν
Ἄρτεμιν, ᾇ μελόμεσθα

unwillkürlich zum leichten beschwingten Tanzschritt, und waren die logaödischen Strophen der Parodos der Antigone von anderen Bewegungen begleitet als die damit verbundenen anapästischen Systeme. Ins einzelne gehende Nachweise über die den Marsch begleitenden Rhythmen gibt mein junger Freund Dr. Myriantheus, die Marschlieder des griechischen Dramas, München 1873.

Bei der Frage, ob beim Gesang marschirt wurde, spielt die Bedeutung des Aoristes eine wichtige Rolle. Während es nämlich unbestreitbar ist, dass zu Versen, in denen das Präsens eines Verbums der Bewegung vorkommt, wie in Eur. Andr. 505

μᾶτερ μᾶτερ, ἐγὼ δὲ σᾷ
πτέρυγι συγκαταβαίνω

der Chor oder der betreffende Schauspieler marschirt sein muss, lassen sich die Aoriste ἔμολον (Andr. 119. Iph. Aul. 164. 185), προσέβα (Prom. 129), ἔβαν (Choeph. 22), ἤλυθον (Eur. El. 168. Iph. Aul. 185) auf eine vorausgegangene Bewegung deuten, so dass die Gesänge selbst, in denen jene Aoriste vorkommen, vom stehenden Chor vorgetragen sein konnten. Aber mindestens ebenso berechtigt ist die Annahme, dass der Chor mit dem Aorist sein Erscheinen anzeigt, nichts desto weniger aber noch seinen Marsch nach der Thymele oder der Stelle, welche er während des Stückes einnimmt, fortsetzt. Entscheidend für diese letzte Annahme scheinen mir die Stellen in der Hecuba 100

Ἑκάβη, σπουδῇ πρός σ' ἐλιάσθην
τὰς δεσποσύνας σκηνὰς προλιποῦσ'

und in der Iphigenia Taurica 137

ἔμολον· τί νέον; τίνα φροντίδ' ἔχεις;

zu sein, da Anapäste doch schwerlich von dem bereits still stehenden Chor gesprochen wurden; vergleiche auch Aias 693

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρὴς δ' ἀνεπτάμαν

wo der Aorist ἀνεπτάμαν offenbar von Tanzbewegungen zu verstehen ist, welche noch nicht aufgehört haben, sondern noch fortgesetzt werden.

Die Tanzlieder.

761. Häufiger erhoben sich beim Gesang die Füsse zum Tanz als zum Marsch. Schon Homer erzählt in der Hoplopoiie C 571 ff., wie bei der Weinlese die Winzer zum Citherspiel und Gesang eines Knaben jauchzend tanzen:

τοῖcιν δ' ἐν μέccοιcι πάις φόρμιγγι λιγείῃ
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδεν
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήccοντες ἁμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰυγμῷ τε ποcὶ cκαίροντες ἕποντο.

In ähnlicher Weise schreitet im Hymnus auf den pythischen Apollo V. 336 ff. Apollo, die Saiten der Phorminx schlagend, voran und folgt tanzend der Chor der Kreter, ἰηπαιήων singend:

βάν ῥ' ἴμεν· ἦρχε δ' ἄρα cφιν ἄναξ Διὸc υἱὸc Ἀπόλλων,
φόρμιγγ' ἐν χείρεccιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων,
καλὰ καὶ ὕψι βιβάc· οἱ δὲ ῥήccοντες ἕποντο
Κρῆτες πρὸc Πυθὼ καὶ ἰηπαιήον' ἄειδον.

Auch die Musen am Helikon tanzen und singen zugleich bei Hesiod im Eingang der Theogonie:

ἐννύχιαι cτεῖχον περικαλλέα ὄccαν ἱεῖcαι,
ὑμνεῦcαι Δία τ' αἰγιόχον καὶ πότνιαν Ἥρην·

und Singen und Tanzen bezeichnet Homer N 731

ἄλλῳ μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸc πολεμήϊα Ϝέργα,
ἄλλῳ δ' ὀρχηcτύν τε καὶ ἱμερόεccαν ἀοιδήν

als zwei zusammengehörige Künste; vergl. Hom. hymn. 19, 19 ff., Od. θ 253 f., Lucian de salt. c. 10. Neben dem Chor der Reigentänzer und dem Sänger, der zur Phorminx seine Stimme ertönen lässt, treffen wir bei Homer C 590 ff. auf dem Tanzplatz der Ariadne in Knosos noch zwei Kybisteres, die springend und radschlagend sich zur Musik mitten durch die Reihen der Tänzer bewegen.

In der berühmten Schilderung des Homer Il. C 603—6 = Od. δ 16—19:

πολλὸc δ' ἱμερόεντα χορὸν περιέcταθ' ὅμιλοc
τερπόμενοι· μετὰ δέ cφιν ἐμέλπετο θεῖοc ἀοιδόc
φορμίζων· δοιὼ δὲ κυβιcτητῆρε κατ' αὐτούc
μολπῆc ἐξάρχοντοc ἐδίνευον κατὰ μέccουc

hat Aristarch nach Athenäus p. 181 C den Sänger entfernen wollen, indem er die Worte μετὰ δέ cφιν — φορμίζων strich und ἐξάρχοντεc statt ἐξάρχοντοc schrieb. Aber auch in dem Hymnus auf den pythischen Apollo v. 10—25 singen abwechselnd die Musen, und spielt hochschreitend Apollo die

Kithara, während die Horen und Charitinen den Reigen aufführen und die Götter Ares und Hephaistos in scherzendem Spiele sich gefallen, und noch in späterer Zeit tanzten geschulte Tänzer bei der Feier der Hyakinthien in Lacedämon neben singenden Chören zur Flöte und zum Gesang; s. Athenaeus p. 139 E.: χοροὶ νεανίσκων παμπληθεῖς εἰσέρχονται καὶ τῶν ἐπιχωρίων τινα ποιημάτων ᾄδουσιν, ὀρχησταί τε ἐν τούτοις ἀναμεμιγμένοι τὴν κίνησιν ὀρχηστικὴν ὑπὸ τὸν αὐλὸν καὶ τὴν ᾠδὴν ποιοῦνται; vgl. Lucian de salt. c. 16. Walther, de Graecorum hyporchematis, der in jenen κυβιστῆρες die Vorbilder der späteren ὑπορχησταί sieht, hat den Grund der Aristarchischen Athetese darin finden wollen, dass der grosse Gelehrte eher einen Flötenspieler als einen Kitharisten erwartet habe.

Zwei κυβιστῆρες neben musicirenden Mädchen sind schon auf einer Wandplatte des ägyptischen Theben aus der 18. Dynastie dargestellt; siehe Chappell, history of music p. 63.

762. Schon in der Zeit des Homer hatte der Tanz in Verbindung mit Gesang eine besondere Pflege bei den Dorern in Kreta gefunden; seine Vervollkommnung daselbst ist an den Namen des Thaletas geknüpft, der Liedertexte, Päanen und Hyporchemen, zu den alten Tanzweisen dichtete und die vervollkommnete Kunst auch in Sparta einbürgerte. Allgemeinere Verbreitung fand der Chortanz durch die grossen Meister der chorischen Lyrik, die meistens die Verbindung von Gesang und Tanz voraussetzte. Selbstverständlich gilt dieses, wie schon der Name besagt, von den Hyporchemen, aber auch zu den Prosodien und Parthenien bewegte sich nach Athenäus XIV p. 631 D der Chor im Tanze, während nach demselben Grammatiker zu den Hymnen und Päanen theils getanzt wurde, theils nicht, und nach Proclus, chrest. p. 244 W. sogar durchweg vom Hymnus im engeren Sinn der Tanz ausgeschlossen war. Dass zum Dithyrambus getanzt wurde, bezeugt ausdrücklich Proclus in der Chrestomathie p. 245 W., ebenso bemerkt Athenäus XIV p. 631 B. von dem kriegerischen Tanz der Pyrriche, dass zu ihm die schönsten Lieder gehörten. Auch zu den Siegesgesängen Pindars tanzte der Chor, wie dieses der Dichter selbst in dem Eingang des ersten pythischen Epinikion schildert:

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν.

Wie allgemein aber bei den Griechen die Sitte, den Gesang mit Tanz zu verbinden, verbreitet war, lässt der Ausspruch Platos in den Gesetzen VII p. 816 A durchblicken: ὅλως δὲ φθεγγόμενος,

εἴτ᾽ ἐν ᾠδαῖς εἴτ᾽ ἐν λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς· vgl. Alcibiades I p. 108 A: ἀλλὰ μὴν καὶ ᾄδοντα δεῖ κιθαρίζειν ποτὲ πρὸς τὴν ᾠδὴν καὶ βαίνειν· Strabo X p. 467: ἥ τε μουσική, περί τε ὄρχησιν οὖσα καὶ ῥυθμὸν καὶ μέλος, ἡδονῇ τε ἅμα καὶ καλλιτεχνίᾳ πρὸς τὸ θεῖον ἡμᾶς συνάπτει.

Schwer ist es anzugeben, wie sich in Bezug auf den Tanz die einzelnen Arten der lyrischen Poesie von einander unterschieden haben, um so schwerer, als die einzelnen Worte nicht immer in der gleichen Bedeutung gebraucht wurden. So bedeutet ὑπόρχησις nach der Etymologie des Wortes ursprünglich nichts anderes als einen den Gesang begleitenden (ὑπὸ ᾠδήν) und den Inhalt des Liedes versinnbildlichenden Tanz (vgl. Athen. 631 C.: ἡ ὑπορχηματικὴ ὄρχησίς ἐστιν ἐν ᾗ ᾄδων ὁ χορὸς ὀρχεῖται), und war demnach auch ὑπόρχημα im allgemeinen ein Lied, das von einem tanzenden Chor gesungen wurde; s. Proclus chrest. p. 246 W. ὑπόρχημα τὸ μετ᾽ ὀρχήσεως ᾀδόμενον μέλος ἐλέγετο. Da aber in Kreta, von wo das Hyporchema ausging, die flinken Tänze der πυρρίχη zu Hause waren, so verstand man unter ὑπόρχημα speciell ein Lied, zu dessen Gesang der Chor in lebhafterem Tanze und in aufregenderem Rhythmus (ὀρθίῳ ῥυθμῷ Athen. 631 B.) sich bewegte; s. schol. Pind. Pyth. 2, 127: ἡ τῆς πυρρίχης ὄρχησις, πρὸς ἣν τὰ ὑπορχήματα ἐγράφησαν.

Die mit den Hyporchemen nächst verwandten Päanen wurden zwar auch, wie der Name sagt, im lebhaften päonischen Rhythmus gesungen und getanzt; doch muss der Tenor des Rhythmus ungleich würdevoller und gesetzter gewesen sein, so dass Kunstkenner aus der Melodie entnehmen konnten, ob ein Gedicht ein Hyporchema oder ein Päan war; s. Plutarch, de mus. c. 9, de El Delphico p. 389 B. Bei den Prosodien aber, die der Chor sang, während er sich zu dem Altare bewegte, bestand der Tanz gewiss nicht in viel anderem als einem feierlichen Gang.

Ausserdem muss bei den verschiedenen Gattungen der Lyrik der Unterschied des Chortanzes oder Einzeltanzes eine Rolle gespielt haben. So wurden die Hyporchemata in Delos nach Lucian de salt. 16 so vorgetragen, dass nur die Auserwählten des Chors unter mimischem Tanze das Lied sangen, während die anderen sich in einfachem Reigen bewegten; und bei den Dithyramben scheint in der Hauptsache der Chor nur mit mimischem Tanz den Worten des Vorsängers gefolgt zu sein.

763. Aus der chorischen Lyrik und dem Dithyrambus ging der Tanz in das Drama über. Wie es drei Arten der lyrischen Orchestik, die γυμνοπαιδική, ὑπορχηματική und πυρρίχη, gab, so bildeten auch die Chormeister des Dramas drei Arten des dramatischen Tanzes aus, die Emmeleia, welche der Tragödie, den Kordax, welcher der Komödie, und die Sikinnis, welche dem Satyrspiel zukam; s. Aristoxenus in Bekker Anecd. p. 101, Athenäus I 20 E, XIV 631 D, Lucian de salt. 26, Pollux IV 99. Das darf aber gewiss nicht so verstanden werden, als ob jede dieser

drei Tanzarten unzertrennlich mit den drei Arten des dramatischen Spieles verbunden gewesen sei. Denn sicherlich begleitete der Chor das schöne Lied Τί κάλλιον ἀρχομένοισιν in den Rittern des Aristophanes, das einem pindarischen Prosodion nachgebildet war, nicht mit den lasciven Wendungen des Kordax.

764. Eine andere, schwerer zu entscheidende Frage ist, wie weit sich überhaupt der Tanz in den Chorgesängen des Dramas ausgedehnt habe. Was zuerst die Einzugs- und Auszugslieder anbelangt, so haben wir bereits oben uns dahin ausgesprochen, dass zu den in anapästischen Systemen oder trochäischen Tetrametern verfassten Theilen der Chor einfach marschirt sei, dass sich aber in denjenigen Parodoi und Exodoi, welche in wechselnden lyrischen Massen componirt sind, der Schritt der Choreuten zu den freieren Bewegungen des Tanzes gehoben habe. Die mittleren Chorgesänge, die Stasima, sind zwar, was man auch dagegen vorgebracht hat, von ἵστασθαι im Gegensatz zu παριέναι und ἐξιέναι benannt, aber damit sind doch nicht solche Bewegungen ausgeschlossen, bei denen der Chor schliesslich an dem ihm auf der Thymele angewiesenen Platze blieb; s. O. Müller im Anhange seiner Ausgabe der Eumeniden, S. 95 f. Sicher tanzte der Chor zu einigen Chorliedern, wie dieses aus den Ausdrücken χορεύετον (Arist. Pac. 324. 776, Ran. 326, Soph. Aias 701, Eur. Bacch. 1153), θὲς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος (Eur. El. 859, vgl. Herc. f. 763, Bacch. 1153, Soph. Oed. R. 1095, Ant. 1152, Arist. Ran. 675, Plut. 291), ἅμα τῇ στροφῇ (Arist. Ach. 346), χορεία (Arist. Thesm. 956), κρητικῶς τὼ πόδε κίνει (Arist. Eccl. 1165), χορὸν ἅψωμεν (Aesch. Eum. 307), πρόσαγε χορόν (Arist. Lys. 1279), πηδᾶτε (Arist. Vesp. 1520), κοῦφον ἐξορμᾶν πόδα (Arist. Thesm. 659), πάλλε πόδ' αἰθέριον (Eur. Troad. 325), κτύπον ἐγείρετε (Eur. Orest. 1353), ἀείρομαι (Soph. Trach. 216), ἤρειδεν ὁρμαθούς (Arist. Ran. 914) hervorgeht und von denjenigen Grammatikern bezeugt ist, welche neben dem Stasimon als weiteren Theil des Dramas die ὑπόρχησις oder das ὑπόρχημα annahmen; s. Tzetzes περὶ τραγικῆς ποιήσεως I 58, II 115; vgl. schol. Soph. Phil. 391, Eur. El. 885. Aber schwerlich war der Tanz auf jene wenigen Chorlieder beschränkt, in denen der Dichter selbst des Tanzes ausdrücklich Erwähnung thut, vielmehr scheint man dort nur einen lebhafteren, hyporchematischen Tanz voraussetzen zu müssen, während die ruhigeren Bewegungen der Emmeleia den meisten übrigen Gesängen der Tragödie zukamen.

Denn dass der Chor nicht ausnahmsweise einmal, sondern in der Regel tanzte, das beweist schon der Name der Orchestra, sowie die Ueberlieferung des Aristoteles bei Athenäus I p. 22 A, dass die ältesten dramatischen Dichter, Thespis, Pratinas, Karkinos, Phrynichos ὀρχησταί hiessen; auch bliebe es sonst unerklärt, wie Aristophanes in den Fröschen 897

τίνα λόγον, τίν' ἐμμελείας
ἔπιτε δαΐαν ὁδόν;

die μέλη der Tragödie mit dem Worte ἐμμέλεια bezeichnen konnte.

765. Aber nicht blos der Chor führte Tänze in dem attischen Drama auf, auch die Schauspieler begleiteten wenigstens hin und wieder ihre Sologesänge mit mimischem Tanze. Das lässt sich von vornherein erwarten bei der herrschenden Verbindung des Gesangs und Tanzes bei den Alten und bei der in der Zeit des peloponnesischen Krieges schon sehr entwickelten Kunst des mimischen Tanzes, ist uns aber auch noch durch bestimmte Zeugnisse überliefert. So singt die vor Freude tanzende Iokaste in den Phönissen 316

ἐκεῖσε καὶ τὸ δεῦρο
περιχορεύουσα τέρψιν παλαιὰν λάβω χαρμονᾶν

und lässt Plutarch im Leben des Crassus c. 33 den Schauspieler Jason unter bacchantischen Bewegungen (ἀναβακχεύσαντα) die Rolle der Agave in Euripides Bacchen singen; vgl. Eur. Orest. 982; Plato, leg. VII p. 815 C, Xenophon Anab. VI 1, 6, Arist. Plut. 290. 302. Jedoch scheint erst Euripides solche an die kretischen Hyporchemen erinnernde Solotänze eingeführt zu haben, wesshalb ihn voll Unwillen Aeschylus in den Fröschen des Aristophanes anredet

ὦ Κρητικὰς μὲν συλλέγων μονῳδίας

wahrscheinlich nach den Scholien mit specieller Anspielung auf die Monodie des Ikaros in den Kretern.

766. Auch auf die römische Bühne ist der mit Gesang verbundene Tanz übergegangen. Zwar von einem Chorreigen war bei den Römern kaum mehr die Rede; der war mit dem Chor selbst weggefallen. Aber wie an die Stelle der Chorgesänge bei Plautus und Terenz die Sologesänge und Duette der Schauspieler traten, so ward auch der Chortanz durch den mimischen Einzeltanz ersetzt. Denn dass auch in dem römischen Drama getanzt

wurde, das ist uns nicht blos von Livius an der gleich näher zu besprechenden Stelle bezeugt, das geht auch aus einzelnen Stellen des Plautus selbst hervor, wie aus Pseudulus 1274

sed póstquam exurréxi, oránt med ut sáltem.
ad húnc me modum ílli intulí satis facéte,
némpe ex disciplína, quippe quí probe Ionica égo perdidici.

und aus dem Schlusse des Stichus

cedo cántionem véteri pro vinó novam.
qui Iónicus aut cinaédicust, qui hoc tále facere póssit?

Dass aber zu allen Canticis des Plautus und Terenz getanzt worden sei, hat durchaus keine Wahrscheinlichkeit.

Für einen tanzenden Chor hatte das römische Theater keinen Platz, da die Orchestra, welche der Chor in Athen einnahm, bei den Römern zu Sitzplätzen verwendet wurde. Der römische Chor musste also, wenn überhaupt ein solcher vom Dichter eingeführt wurde, auf dem Pulpitum neben den Schauspielern Platz nehmen, woraus sich für denselben eine sehr bedeutende Beschränkung ergab. Gleichwohl haben nur die Komiker den Chor ganz weggelassen, wahrscheinlich weil ein solcher auch in ihren Originalen, den Werken der neuen Komödie, fehlte; die Tragiker hingegen nahmen wenigstens theilweise aus dem Griechischen den Chor herüber, wie schon die Namen mehrerer Stücke und noch bestimmter die erhaltenen Fragmente von Chorgesängen beweisen. Die meisten jener Fragmente sind aber in Anapästen gedichtet und scheinen von einzelnen Gliedern des Chors vorgetragen worden zu sein. Dass desshalb aber Fälle, wo der ganze Chor oder die Gesammtheit der Schauspielerbande (caterva) zusammen sang, nicht auszuschliessen seien, beweist die Erzählung Ciceros in der Sestiana 55, 118 und das Zeugniss des Grammatikers Diomedes p. 491. Vergl. Lange, Vindiciae trag. Romanae, Grysar, über das Canticum und den Chor in d. röm. Trag., Ribbeck, die röm. Tragödie S. 637 f.

767. Schon zu Homers Zeiten gab es, wie wir sahen, eine doppelte Weise der Verbindung des Tanzes und Gesanges: entweder waren die Sänger zugleich auch die Tänzer, oder die Tänzer begleiteten nur mit entsprechenden Bewegungen den Gesang und das Spiel des Sängers. Beide Arten des Tanzes gingen auch in die lyrische und dramatische Poesie über; über den Gebrauch der letzteren Art berichten uns zunächst zwei Schriftsteller, Livius und Lucian. Der erstere nämlich erzählt an der berühmten Stelle VII 2 folgendes von dem ältesten römischen Dichter Livius Andronicus: Livius dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus impediebat. inde ad manum cantari histrionibus

coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. Die Darstellung des Livius, welche von Valerius Maximus II 4 wiederholt ist, stimmt im wesentlichen mit der des Lucian de salt. c. 30 überein: πάλαι μὲν γὰρ οἱ αὐτοὶ καὶ ᾖδον καὶ ὠρχοῦντο· εἶτ᾽ ἐπειδὴ κινουμένων τὸ ᾆσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν, ἄμεινον ἔδοξεν ἄλλους ὑπᾴδειν. Beide Schriftsteller weichen nur darin von einander ab, dass Lucian von dem Pantomimus spricht, während Livius den ältesten römischen Dramatiker nennt. Aller Wahrscheinlichkeit nach gibt Lucian die richtige Sachlage, und hat Livius das, was höchstens nur von einem oder dem anderen Canticum des älteren Dramas überliefert war, verallgemeinert und auf den Vortrag aller Cantica ausgedehnt.

768. Oft war sicher schon in der Blüthezeit der lyrischen und dramatischen Poesie der Griechen die Festfeier so arrangirt, dass der Chor zu dem Spiel und den Sangweisen des Vorsängers tanzte, oder nur an einzelnen Stellen mit jubelndem oder schmerzerfülltem Zuruf in den Gesang des Chorführers (χορηγός, *magister*) einfiel. Man sagte dann vom Chorführer, dass er im Gesang den andern vorangehe (ἐξάρχει), wie wenn Aristoteles in der Poetik c. 4 den Ursprung der Tragödie herleitet ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, und Athenäus X p. 445 B vom Lindier Antheas sagt: τὰ ποιήματα ἐξῆρχε τοῖς μετ᾽ αὐτοῦ φαλλοφοροῦσιν. Speciell zeigt der Inhalt des unlängst aus der Nacht ägyptischer Gräber ans Tageslicht gezogenen Parthenion des Alkman, dass dasselbe von einem Sänger, wahrscheinlich dem Dichter selbst, gesungen wurde, während vor seinen Augen der Chor der Jungfrauen in raschem Tanze sich bewegte; s. Philologus XXIX 217. In dem Paian des Sophokles, Trach. 205—21, sang die ersten zum Tanze auffordernden Verse der Chorführer allein, fiel aber dann von V. 216 an der ganze Chor singend und tanzend ein; s. Muff, Chor. Technik d. Sophokles S. 194 f. In dem Plutos des Aristophanes 290—321 zog Karion dem Chor voran, singend und mit mimischem Tanze den Kyklopen vorstellend, der Chor selbst aber ahmte, ohne zu singen, in Lauten und Gebärden die blöckenden Schafe des Unholden nach. Auch kam es vor, dass nur einzelne geschulte Tänzer unter mimischem Tanze das Festlied sangen, das Gros des Chors aber auf den blossen Tanz sich beschränkte. Das berichtet uns ausdrücklich Lucian de salt. 16 von der Festfeier in Delos: ἐν Δήλῳ δέ γε οὐδὲ αἱ θυσίαι ἄνευ ὀρχήσεως, ἀλλὰ σὺν ταύτῃ καὶ μετὰ μουσικῆς ἐγίγνοντο. παίδων χοροὶ συνελθόντες

ὑπ' αὐλῷ καὶ κιθάρᾳ οἱ μὲν ἐχόρευον, ὑπωρχοῦντο δὲ οἱ ἄριστοι προκριθέντες ἐξ αὐτῶν. τὰ γοῦν τοῖς χοροῖς γραφόμενα τούτοις ᾄσματα ὑπορχήματα ἐκαλεῖτο· vgl. Athen. 139 E. Unter den erhaltenen Tanzliedern ist ähnlich arrangirt die Exodos der Wespen 1518 ff., wo die 3 Söhne des Karkinos sich in excentrischen Sprüngen produciren, der Gesammtchor aber in einfacherem Tanze singend nachfolgt.

Diejenige Handlung, welche bei dieser Vereinigung von Gesang und Tanz die untergeordnete Stellung einnahm, ward mit der Präposition ὑπό bezeichnet. In diesem Sinne gebraucht Aristophanes Ran. 366 das Wort ὑπᾴδων von dem Dithyrambendichter Kinesias καὶ 'κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων κυκλίοισι χοροῖσιν ὑπᾴδων' und sagt Suidas unter ἐμμέλεια: ἐμμέλεια καὶ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις καὶ ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις. Bei Verschiedenheit der Person des Sängers und Tänzers gebrauchte man auch den Ausdruck πρὸς χορὸν λέγειν, den der Scholiast zu Arist. Nub. 1355 erklärt mit: ἔλεγον πρὸς χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ὑποκριτοῦ διατιθεμένου τὴν ῥῆσιν ὁ χορὸς ὀρχεῖται; vgl. Arist. Pac. 322 ff., Thesm. 953 ff. Aristophanes selbst gebraucht in ähnlichem Sinne Eccles. 1153 das Wort ἐπᾴδειν:

ἐν ὅσῳ δὲ καταβαίνεις, ἐγὼ
ἐπᾴσομαι μέλος τι μελλοδειπνικόν.

Daraus darf man wohl schliessen, dass auch in Eur. El. 864 der Chor mit den Worten

ἀλλ' ἐπάειδε
καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ

andeuten will, dass er seinen Tanz zu den nachfolgenden Worten der Elektra 866—72 fortsetzen werde. Damit wäre denn zugleich die einleuchtendste Erklärung des oben erwähnten Artikels des Suidas über ἐμμέλεια gegeben.

769. Wie der Marsch seine bestimmten Rhythmen und seine bestimmten Versformen hat, so auch der Tanz. Vorzüglich waren es, wie ich bereits in den betreffenden Abschnitten der Metrik dargethan habe, Kretiker, Trochäen (Choreen) und kyklische Daktylen, welche sich zu den leichten flüchtigen Bewegungen des Tanzes eigneten. Bei dem Choreus und kyklischen Daktylus ist dieses Verhältniss zur Orchestik in dem Namen selbst ausgedrückt, ebenso in dem Pyrrichius, der offenbar von der πυρρίχη benannt ist. Als Tanzrhythmus wird ferner von dem lateinischen Metriker Plotius p. 545 das metrum prosodiacum hyporchematicum

⏓ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏒ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏒

bezeichnet, dessen Elemente faktisch den Tanzliedern im Frieden des Aristophanes 775 ff.

Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ
τοῦ φίλου χόρευσον

und in den Wespen 1518 ff.

ἄγ᾽ ὦ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίοιο

zu Grunde liegen. Ausserden treffen wir noch häufig in den erhaltenen Tanzliedern des Dramas Dochmien, wie in Aesch. Sept. 78 ff., Eur. Bacch. 1153 ff., Orestes 1353, Arist. Thesm. 675. Dass auch die Joniker und Bacchien gern zum Tanzrhythmus gebraucht wurden, beweisen die oben § 766 angeführten Stellen des Plautus, ferner die *motus ionici* des Horaz Od. III 6, 21 und das ὄρχημα Ἰωνικόν, das nach Pollux IV 103 die Sikelioten der Artemis zu Ehren sangen; vergl. Arist. Ran. 340, Dionysius Halic. VI p. 1093 R.

Eine besonders charakteristische Eigenthümlichkeit der Tanzrhythmen war auch noch dies, dass während bei den Versen, zu denen der Chor marschirte, die Zweigliederung herrschte, zu Tanzliedern gern Tripodien verwendet wurden. Denn in Tanzliedern zumeist findet sich der trochäische Ithyphallicus, die daktylische Tripodie, der dreifüssige Prosodiacus und der Dochmius; bezeichnend für die Sache ist auch das lateinische Wort *tripudium*, das deutlich auf den Dreischritt hinweist.

Der Versuch, die Pas (σχήματα ὀρχήσεως) zu bestimmen, welche zu den verschiedenen Rhythmengattungen gehörten, wurde in neuester Zeit von verschiedenen Seiten gemacht, insbesondere von H. Buchholtz, die Tanzkunst des Euripides, und Ch. Kirchhoff, die orchestische Eurythmie der Griechen. Ich selbst pflege den taktfesten Vortrag von Marschliedern so einzuüben, dass ich entweder die Gesammtheit oder doch einen einzelnen dazu marschiren lasse; auch bei Dochmien unterstützen, wie ich selbst erprobt, begleitende Pas ausserordentlich das rhythmische Verständniss der betreffenden Hyporchemata. Von selbst ergeben sich die passenden Schritte des Dreivierteltaktes, wenn man das Hochzeitslied im Frieden des Aristophanes 1329—55

δεῦρ᾽, ὦ γύναι, εἰς ἀγρόν,
χὤπως μετ᾽ ἐμοῦ καλὴ
καλῶς κατακείσῃ

mit Rundtanz zu begleiten sucht.

770. Von weit grösserer Wichtigkeit als die Rhythmen sind bei den Tanzliedern die symmetrischen Verhältnisse. Denn während ein Stehlied auch ohne ununterbrochenen Fortgang des Rhythmus und ohne strikte Gleichmässigkeit der Theile denkbar ist, musste beim Tanz eine Störung der Ordnung befürchtet werden, wenn in den Bewegungen nicht ein gewisses Ebenmass herrschte, wenn nicht der Bewegung nach rechts oder nach vorn

eine gleich grosse Bewegung nach links oder nach hinten entsprach. In die Tanzbewegungen konnte aber keine Symmetrie gebracht werden, wenn dieselbe nicht in dem Texte und im Metrum vorgebildet war. Bei den vom Tanz begleiteten Gesängen also ist der Nachweis eurythmischer Composition wohl berechtigt, und bei der Analyse dieser Gesänge stimme ich wenigstens im Princip mit den Gesichtspunkten überein, welche H. Schmidt in seinen Kunstformen der griechischen Poesie durchzuführen versucht hat.

771. Den ausgesprochenen Gedanken im einzelnen bei allen Chorgesängen, bei denen wir orchestische Bewegungen voraussetzen dürfen, durchzuführen würde weit die Gränzen dieses Handbuches überschreiten. Auch gebe ich mir nicht die Miene, als ob mir der Nachweis des symmetrischen Baues durchweg zu meiner Befriedigung gelungen sei. Aber bei einigen Strophen ergeben sich doch die eurythmischen Verhältnisse ungesucht aus der metrischen Analyse, wofür ich zum Schluss noch einige Beispiele anführen will.

Aristoph. Ran. 675—85, Tanzlied an die Terpsichore:

Μοῦcα χορῶν ἱερῶν, ἐπίβηθι καὶ ἔλθ᾿ ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶc ἐμᾶc,
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ cοφίαι μυρίαι κάθηνται,
φιλοτιμοτέρα Κλεοφῶντοc, ἐφ᾿ οὗ δὴ χείλεcιν ἀμφιλάλοιc
δεινὸν ἐπιβρέμεται Θρῃκία χελιδών,
ἐπὶ βάρβαρον ἑζομένη πέταλον, τρύζει δ᾿ ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον, ὡc ἀπολεῖται, κἂν ἴcαι γένωνται.

–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | ⏗ – ⏑ – ∧ ‖
–⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏓ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗ | – ⏑ – ⏑ – ⏒ ‖
⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –, ⏓ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗, | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ ⏗, | – ⏑ – ⏑ – ⏒ ‖
⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –, ⏓ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ – ⏓, | – ⏑ – ⏑ – ⏒ ‖

Hier liegen vier Perioden vor, von denen die erste der zweiten und die dritte der vierten, wenn auch nicht in der mehr für die Melodie als den Rhythmus bedeutungsvollen Form der Einzeltakte, so doch in der Grösse des Umfangs entspricht. Das weist darauf hin, dass der Chor beim Singen der ersten Periode sich nach rechts wandte und bei der zweiten wieder in seine alte Stellung zurückkehrte, sodann bei der dritten einen weiteren Bogen nach rechts beschrieb und bei der vierten auf jenem grösseren Bogen sich wieder an seinen Platz zurückbewegte. Dieselben Bewegungen führte dann der Chor bei der Antistrophe aus, je-

doch so, dass er nach links statt nach rechts seine Evolutionen machte.

Soph. Oed. R. 863—71 und 883—96:

Εἴ μοι ξυνείη φέροντι
μοῖρα τὰν ἅcεπτον ἁγνείαν λόγων
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
ὑψίποδες οὐρανίᾳ 'ν
αἰθέρι τεκνωθέντες, ὧν Ὄλυμπος
πατὴρ μόνος, οὐδέ νιν | θνατὰ φύcιc ἀνέρων
ἔτικτεν οὐδὲ μή ποτε λάθα κατακοιμάcῃ·
μέγας ἐν τούτοις θεὸc οὐδὲ γηράcκει.

⏒ –́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏑ |
–́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –, ⏓ | –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ – ∧ ||
–́⏑ ⏑ ⏓ –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏖ ⊔ | –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ – ∧ ||
⏓́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⊔ | –́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ || –́ ⏑ – ⏑ –́⏑ ⏑ ⊔ | –́⏑ ⏑ – ⊔́ – ||
⏑ ⏑ –́ – – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⊔ ⊔́ – ∧ ||

Εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερcὶν | ἢ λόγῳ πορεύεται
Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ | δαιμόνων ἕδη cέβων,
κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα | δυcπότμου χάριν χλιδᾶc,
εἰ μὴ τὸ κέρδοc κερδανεῖ δικαίωc
καὶ τῶν ἀcέπτων ἕρξεται
ἢ τῶν ἀθίκτων ἕξεται ματᾴζων·
τίc ἔτι ποτ' ἐν τοῖcδ' ἀνὴρ θυμοῦ βέλη
εὔξεται ψυχᾶc ἀμύνειν;
εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξειc τίμιαι,
τί δεῖ με χορεύειν;

–́ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ ||
⏓́ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ || ⏓́ – ⏖ –́ ⏑ – ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ ||
⏒ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ –, ⏒ | –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ –, ⏒ | –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ ⊔́ ⊔ ||
⏒ ⏖́ ⏑ ⊔ –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ ⊔ | –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ || –́ ⏑ – ⏒ –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⊔ | ⏒ – ⏖ ⊔́ ⊔ ||

Den Vortrag dieses Stasimon scheint der Chor mit Tanz, und zwar mit den feierlichen Weisen der Emmeleia begleitet zu haben. Denn wenn auch die Worte τί δεῖ με χορεύειν zunächst von den Tänzen, welche der Chor bei den Götterfesten aufführte, verstanden werden müssen, so gewinnen doch dieselben eine höhere Bedeutung, wenn auch sie unter Tanz, ähnlich wie bei den Festen des Apollo, gesungen wurden. Zu einem solchen gottesdienstlichen Tanze eignete sich aber ganz besonders auch der Inhalt unseres Chorgesangs, der von heiliger Ehrfurcht frommgläubigen Sinnes und von tiefem Abscheu gegen gotteslästerische Freigeisterei durchzogen ist. Die aus den Anzeichen des Textes

gewonnene Vermuthung, dass unser Stasimon ein Tanzlied sei, findet nun auch ihre Bestätigung durch die rhythmische Anlage desselben. Denn mit Leichtigkeit und Sicherheit lassen sich in den beiden Strophenpaaren symmetrische Verhältnisse und recurrirende Linien nachweisen. Ich habe dieselben durch Vertikalstriche in dem Sylbenschema angedeutet und füge hier nur noch die Zahlenverhältnisse hinzu unter Zugrundelegung des $^3/_4$ Taktes oder des Doppelfusses

Strophe I

Proodus:	2
1. Periode:	3 + 3
2. Periode:	2 + 1 + 2
3. Periode:	4 + 4
Epodus:	3

Strophe II

Proodus:	4
1. Periode:	4 + 4
2. Periode:	3 + 2 + 3
Finalperiode:	(3 + 2) + (3 + 2).

Soph. Oed. R. 1086—97:

Εἴπερ ἐγὼ | μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις,
οὐ τὸν Ὄλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών,
οὐκ ἔcει τὰν αὔριον
πανcέληνον, μὴ οὐ cέ γε καὶ πατριώταν Οἰδίπου
καὶ τροφὸν καὶ ματέρ αὔξειν,
καὶ χορεύεcθαι πρὸc ἡμῶν, ὡc ἐπίηρα φέροντα τοῖc ἐμοῖc τυράννοιc
ἰήιε Φοῖβε, coὶ δὲ ταῦτ' ἀρέcτ' εἴη.

– ⏖ ⏗ ‖ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – – | – ⏑ – ∧ ‖
– ⏖ – ⏖ | ⏗ ⏗ | – ⏑ – – ‖
– ⏑ – – | – ⏑ ⏗ |
– ⏑ – – | – ⏖ – ⏖ | ⏗ ⏗ | – ⏑ – ∧ ‖
– ⏑ – – | – ⏑ – – |
– ⏑ – – | – ⏑ – – ‖ – ⏖ – ⏖ | ⏗ ⏗ ‖ – ⏑ – ⏑ | ⏗ ⏗ ‖
∧ ⏒ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –, ⏒ ‖ – ⏑ ⏗ | ⏗ ⏗ ‖

Auch in diesem Chorlied lässt der Ausdruck χορεύεcθαι πρὸc ἡμῶν schliessen, dass dasselbe unter Tanz vom Chor gesungen wurde. Das ist von entscheidender Bedeutung auch für die rhythmische Analyse der Strophe; denn eurythmische Verhältnisse, wie wir sie beim Tanze wünschen müssen, lassen sich kaum anders gewinnen, als wenn wir in der daktylischen Tripodie die

beiden letzten Längen zu dem Umfang eines Doppelfusses anwachsen lassen. Der Aufbau des Liedes aus 4 Perioden, von denen die erste mit einem einleitenden Choriambus beginnt, und die letzte die Stellung eines Epodus einnimmt, liegt klar zu Tag; nur kann man zweifeln, ob man den 3ten Vers noch zur ersten Periode ziehen und mit dem 2ten Vers verbinden, oder als einleitendes Glied zur zweiten Periode stellen soll. Je nachdem man sich der einen oder andern Auffassung anschliesst, erhält man folgendes Schema:

Proodus: 1	Proodus: 1
1. Periode: 3 + 2 + (1 + 2)	1. Periode: 3 + (2 + 1)
2. Periode: 1 + 2 + 1 + 2	2. Periode: 2 + (1 + 2 + 1) + 2
3. Periode: 2 + 2 + 2	3. Periode: 2 + 2 + 2
Finalperiode: 2 + 2	Finalperiode: 2 + 2

Eurythmische, leicht in den Bewegungen des Tanzes auszuprägende Verhältnisse erhält man in beiden Fällen; nur begünstigt der Sinn in Strophe und Antistrophe mehr die zweite Anordnung. Dann aber empfiehlt der Rhythmus für den zweiten Vers folgende Lesung und Messung

οὐ τὸν Ὄλυμπον ἄπειρος, ὦ Κιθαιρών,
Πανὸς ὀρεσσιβάτα πατρὸς πελασθείς᾽
⏑́ ⏖ – ⏖ ⏑́ ⏑̄ – ⏑ ⌞⌟́ ⌞⌟

wobei ich auf die von den alten Grammatikern angenommenen δευτέρους τροχαίους _ _ _ ⏑ verweise, die ich oben § 658 Anm. nicht so unbedingt hätte verwerfen sollen.

Index.*)

α neutr. plur. lang gebraucht 15 f. 196.
a nom. sing. pr. decl. u. neutr. pl. sec. et tert. decl. in altlateinischen Versen lang gebraucht 19. 22 f.
Accent = προσῳδία 8, Wortaccent im Verhältniss zum Ictus im Lat. 55 ff., logischer oder Satzaccent mit Ictus nicht immer in Einklang 61, Verse die nach dem Accent regulirt sind 373 f., vgl. Ictus.
Adonius versus 150 f. 546.
Aeolische Daktylen 217 ff., äol. Logaöden 223.
Aeschylus Suppl. 57—62 : 484, 417—22 : 397, 643—55 : 452, 1035—42 : 504 f., Prom. 128—35 : 635, 526—60 : 592 f., Sept. 219—22 : 451, Pers. 65—92 : 506, 852—908 : 231, 864—70 : 574, Agam. 104—21 : 237 f., 160—67 : 309, 368 u. 233 : 308, 437—47 : 360, 750—62 : 637, 1448—57 : 558, Choeph. 623—30 : 359, Eum. 321—30 : 398, 916—26 : 308.
ἀγωγή 93.
Aischrionion metron 355.
ἀκέφαλα μέτρα 115. 275, ἀκέφαλα κῶλα im Eingang einer Periode 612.
Alcaicum hendecasyllabum 222. 349, dodecasyllabum 547, decasyllabum 548.
Alexandriner, seine Form bereits bei den Griechen 350.
Alkäische Strophe 547 ff., schwerer Bau bei Horaz 548, Verkettung einzelner Verse der Strophe 549, besonders passend zur lateinischen Sprache und zum römischen Charakter 58. 549, grosse alkäische Strophe 550.
Alkman fr. 16 : 550, 34 : 232.
Alcmanicum metrum 154.
Alliteration in trochäischen Tetrametern der Lat. 298, in saturnischen Versen 369.
Amphibrachys 64.
Amphimacer 391.
Anakreon fr. 1 : 530, 75 : 290 f.
Anacreonteus versus 290. 301. 343. 354. 496, Anakreontisches Distichon u. Tristichon 479.
Anakrusis auch schon von alten Musikern abgesondert 51, in jambischen Versen bald kurz bald lang 313 f., in choriambischen meist lang 476, leitet die Periode ein 611
Anapästisches Versmass 239 ff., Name des Fusses 239, Formen des Fusses 241, vgl. Proceleusmaticus, anapästische Reihen in der Regel dipodisch gemessen 243, Formen der Dipodie 243 f., Gebrauch der Anapäste 246 f. 266 f. 275, beim Einzug und Auszug des Chors 259 f., beim Eintreten neuer Personen 260 f., Unterschied der Marschanapäste und der melischen Anapäste 247, anapästische Dimeter 248 ff., ohne Cäsur 251 f., katal. Dimeter oder Parömiacus 252, Monometer 251. 254. 257 f., Dimeter u. Monometer respondiren 259. 268, anap. Systeme 254 ff., bei den Lateinern 260. 262. 263, ihre Anwendung im Drama 259 ff., anap. Tetrameter 264 ff., Octonar 267 f., Tripodie 270 f., Pentapodie 272, Trimeter 273, Composition anapästischer Gedichte 273 ff., grössere prosodische Freiheiten in anapästischen Versen als in jambischen bei den Lateinern 245 f., auch im

*) Citirt sind die Seiten, nicht die Paragraphen des Werkes.
Die Stellen der Autoren sind hier im Index, wie im Buche selbst nach folgenden Ausgaben citirt:

Antiquae musices auctores (Aristides etc.) ed. Meibomius.
Grammatici latini ed. Keil.
Poetae lyrici graeci ed. Bergk, ed. tert.
Poetae scenici graeci ed. G. Dindorf. Lips. 1869.
Scriptores metrici gr. (Hephaestion) ed. Westphal in Bibl. Teubn.
Scenicae Romanorum poesis fragm. rec. O. Ribbeck, ed. alt.
Plauti comoed. rec. Ritschl.

Latein. der Ictus anapästischer Verse nicht an den Accent gebunden 60. 245, zur Flöte vorgetragen 673, vom Koryphaios vorgetragen 266 f., von einzelnen Abtheilungen oder einzelnen Führern des Chors vorgetragen 255, Anapäste in Daktylen übergehend 250. 273, mit Jamben wechselnd bei Plautus 269, ἀνάπαιστοι σύμπτυκτοι u. anapaestica concisa 107.
Anaphora zur Unterstützung der metrischen Gliederung 124. 243. 252. 290. 298 f.
anceps syllaba in der Cäsur 98. 265. 342. 344. 408, am Versschluss 105, am Kolonschluss trotz rhythmischer Continuität 127 f. 130. 256 f. 358, am Schluss der jamb. Dipodie 351, am Schluss katalektischer Kola 206, am Kolonschluss in Distichen bei rhythmischer Continuität 356 f., durch Personenwechsel entschuldigt 416.
Antibacchien 411 ff.
ἀντιπάθεια, s. μῖξις ποδῶν.
Antispast 70. 467, Verse mit beginnendem Antispast 431.
Antistrophe, s. Strophe.
Aorist in Chorgesängen von den Bewegungen des Chors 692 f.
Apex zur Bezeichnung der Länge 23.
Aphäresis 34 f.
Apokope 35. 42 f.
ἀπολελυμένον ποίημα, s. ποίημα.
Archebulium metrum 220. 223.
Archilochium metrum 155. 300. 565 f. 570.
Aristides p. 39 : 73. 216. 389 f.
Aristophanes Ach. 263—79 : 379 f., 665—75 : 399, Equ. 551—64 : 534, 1264—73 : 635, Nub. 275—90 : 234, Pac. 775—96 : 573, Av. 327—32 : 270, 1188—95 : 439, Lys. 335—49 : 482, 781—96 : 410, 1279—94 : 310, Ran. 210—21 : 382, 324—36 : 507, 384—88 : 352 f., 398—402 : 379 u. 649. 675—85 : 702, 814—17 : 233, 875—84 : 232, 1099—1108 : 634. 1251—60 : 530 f.
Aristophaneum metrum 267. 341. 465.
Arsis 52 f.
Asclepiadeus versus 468, Ascl. vers. maior 469, Asklepiadeische Strophe 479 f.
Aspirata in ὄφις βρόχος bewirkt Position 24.
Asteriskos 139.
Asynarteten 126 ff., asynartetische Verse 126 f. 565. 569, asynartetische Perioden 128.
ἄτακτα μέτρα 99, ἄτακτα μετρικά 599.
attica correptio 13 f.
Auflösung der Länge in zwei Kürzen, so dass die erste Kürze den Ictus hat 55 f., Auflösung einer Länge, selbst wenn dieselbe dreizeitig ist 98 f. 358. 437. 511, gegen die Regel am Versschluss 105. 396, am Kolonschluss 105. 428, innerhalb des Systems 120, gegen die Regel Auflösung der Länge des Daktylus oder Choriambus 145, beschränkende Regeln bezüglich der Auflösung der Länge 56. 323 ff., Seltenheit der Auflösung bei den jüngeren Dichtern 276, regelwidrige Vertretung einer Länge durch eine kurze und eine mittelzeitige Sylbe bei den altlateinischen Bühnendichtern 20 f. 325.

Bacchien des päonischen Rhythmus 414 ff., Bedeutung des Namens 411, Charakter des Rhythmus 415. 419. 425, Bacchien berühren sich mit synkopirten jambischen Dipodien 414 f., Bacchien der römischen Dichter 417 ff, Bau derselben 418, Betonung derselben 419, bacchische Tetrameter 420 f., Hexameter 421, Trimeter 422, Dimeter 422, Aehnlichkeit des katalektischen Dimeter mit Dochmius 422, bacchisch-jambische Verse 424 ff., bacchiische Cantica 425 ff., Bacchien mit Anapästen verbunden 424. 425, mit Jamben 424 f.
βακχεῖος in verschiedener Bedeutung 70. 411 f.
βαίνειν ῥυθμόν 54.
Basis = θέσις 53 f., = Dipodie 65, Hermannische Basis 215 ff. 467, Doppelbasis 118. 473 ff. 510, dient zur Einleitung der Periode 611.

Cäsur (τομή) 122 ff., von διαίρεσις unterschieden 122, Stelle der Cäsur 123 f., Zusammenhang der Cäsur mit Satzbau und Interpunction beim Hexameter 170 ff., Unterscheidung von caesura ordinaria u. primaria 172, caesurae minores 183, fällt zwischen die Theile der Composita 181 f. 207. 369 f.
Canticum u. deverbium der röm. Komödie 677 ff.
Cantores für Schauspieler im Allgemeinen 679.

carmen 675 f.
Catull behandelte die sapphische Strophe als éine Periode 132. 546 f., auch die glykoneische 527, kehrte im Bau jambischer Verse zur strengeren Norm der Griechen zurück 330, carm. 4 : 318, 45 : 654, 55 : 538, 61 : 528, 62 : 654, 63 : 502.
Choirileion metron 202.
chola metra 106. 361, s. hinkende Verse.
Chorgesang 668, Grösse des Chors 669, Aufstellung des Chors 669 f, bei der Parabase 666 f., Gesang einzelner Choreuten 629 f. 689 f., einzelner Abtheilungen des Chors 602, Strophe und Antistrophe des Dramas an die beiden Halbchöre vertheilt 652 f.
χορεύειν synonym mit ᾄδειν gebraucht 688.
Choreus synonym mit Trochäus 276, Rhythmus des Tanzes 281. 289, chorikon heptasyllabon 288.
Choriambus 70 f. 459 ff., rhythmische Geltung des Choriambus 70. 459 f., Betonung desselben 460 f., Verwandtschaft mit dem Jonicus 458, Choriamben gehen in Joniker über 461, choriambische Reihen mit logaödischen verwandt 478, Choriambus auch βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου 70. 460 und κύκλιος πούς genannt 461, Charakter der Choriamben 462, eignen sich nur für die lyrische Poesie 459, chor. Reihen verlangen dipodische Skandirung 459, schliessen logaödisch oder dochmisch 463, choriambische Metra 464 ff., choriambische Metra mit Basis 467 ff., untermischte Choriamben 471 ff. 481 f., anakrusische Choriamben 476 f., choriambische Systeme u. Strophen 477 ff.
χρόνος πρῶτος 7, χρόνος κενός 46, χρόνος ποδικὸς oder ῥυθμικός 51. 92, χρόνος ῥυθμοποιΐας ἴδιος 52.
Clausula 120.
Cleomacheum metrum 491.
coëpi 43.
Composition, die verschiedenen Arten der metrischen Composition 597 ff., vgl. ποίημα, Spielereien der Composition 599.
concisa metra 107.
continuati numeri 131, in trochäischen Gesängen 302, in jambischen 357, in kretischen 400 f., in bacchiischen 423, in jonischen 504, in Daktylo-Epitriten 585 f., vgl. συνάφεια.
Continuität des Rhythmus innerhalb der Periode 614 f., innerhalb der Strophe 631 ff., ohne emmetrische Pausen 632 f., mit solchen 633 f., keine rhythmische Continuität bei Plautus 639.

d Endung des altlat. Abl. wirkt im Metrum noch nach 38. 370.
Daktylischer Rhythmus 62, daktylisches Versmass 145 ff., Charakter des daktylischen Versmasses 146, Name des Fusses 146 f., δακτυλικὰ μέλη auch von anapästischen Gedichten gebraucht 239, Daktylus mit aufgelöster Länge 145, kyklischer Daktylus 74 f. 157, εἶδος κατὰ δάκτυλον 147. 229. 231, Grösse daktylischer Reihen 149. 157, monopodische oder dipodische Messung derselben 148. 203, rhythmischer Abschluss derselben 149 f., kleinere daktylische Verse 150 ff., daktylische Pentapodie 156 f., daktylischer Hexameter s. Hexameter, katalektische Hexameter 202, daktylische Hypermeter 203 ff., synkopirte Daktylen 206, elegischer Pentameter s. Pentameter, daktylische Reihen mit Anakrusis 213 ff., äolische Daktylen 217 ff., logaödische Daktylen 219 ff., daktylische Reihen mit schliessendem Päon 224 ff., Composition daktylischer Gedichte 228 ff., Daktylen in trochäischen und jambischen Versen 73. 278 f., kyklische Daktylen mit jambischem Epodus 532, vgl. Daktylo-Trochäen, daktylische Kola mit anapästischen verbunden 205. 230. 250. 273.
Daktylo-Epitriten 580 ff., Charakterderselben 582, Beziehung zur dorischen Tonart 582, Messung der Daktylo-Epitriten 584 f. 592, Gebrauch derselben 580 f., daktyloepitritischer Strophenbau in der dorischen Lyrik 580 f., im Drama 581 f. 588 f., Elemente der dakt.-epitr. Strophe 583, Uebergang zu Logaöden 590. 591.
Daktylo-Trochäen 565 ff., Disharmonie der Skandirung der beiden Elemente 564 f. 568. 572. 574.
Demetercult mit jambischen Liedern begangen 316.
dextri pedes 68. 248, dextra membra 120.
Diäresis 43, von Cäsur unterschieden 122.

dicere vom Vortrag lyrischer Gedichte gebraucht 681.
Diomedes p. 504 : 244.
Dionysius de comp. p. 130 ed. Schäf. : 450.
Diple zur Bezeichnung metrischer Gliederung angewandt 139.
Dipodie 65, dipodische Skandirung 65 ff., welcher der beiden einfachen Füsse hat den stärkeren Ictus 68 ff. 319.
diverbium oder deverbium 677 f.
Distichon 617 f., s. Epode.
Dithyramben verliessen die antistrophische Composition 606, zur Phorminx vorgetragen 673.
Dochmius 427 ff., Namen des Fusses 455, Formen desselben 427 ff., ob mit schliessendem Choriambus 430, akatalektischer Dochmius 431, Messung des Dochmius 432 ff., Responsion verschiedener Formen des Dochmius 432, Verwandtschaft mit katal. bacchiischen Dimetern 437, begleitender Tanz 435, dochmische Verse und Systeme 437 ff., Freiheiten des Versschlusses nach einem einzelnen Dochmius 438, dochm. Dimeter 438, Verbindung der Dochmien mit Kretikern 440 f., mit Choriamben 441, mit Trochäen 441 f., mit Jamben 442 ff., mit Bacchien 445, mit Logaöden 450 f., Verhältniss der Dochmien zu synkopirten Jambo-Trochäen 443, Ethos u. Gebrauch der Dochmien 453 ff., Dochmius beliebt als Periodenschluss 112 f., Dochmien nähern sich dem Gebiete der Parakataloge 682, dochmische Gesänge zum Einzelvortrag geeignet 454.

e des Infinitivs u. des Ablativs lang gebraucht bei den altlat. Bühnendichtern 22 ff.
ἐγκωμιολογικὸς cτίχος 569.
εἶδος 675.
εἰδύλλιον 675.
Eigennamen mit grösserer Freiheit im Vers behandelt 25.
Einschiebung eines Vokals in lat. Lehnwörtern 42.
Einsylbiges Wörtchen im Lat. nicht elidirt 39.
Εἰρηναῖος Verfasser eines Verzeichnisses metrischer Füsse 78.
εἰςόδια der Satyrchöre 243.
ἔκθεςις, ἐπέκθεςις, εἴςθεςις 139.
Elegie 210 ff., Beziehung zu den musikalischen ἔλεγοι 210. 212 f., zur Flöte gesungen 211, seit Xenophanes auch einfach declamirt 213.
Elegiambus 569.
Elision 33, von ι und von Diphthongen im Griech. 35 f., Elision im Latein. 36 ff., Beschränkung der Elision bei guten lateinischen Dichtern 37, verpönt am Versschluss 103 f. 190, ausnahmsweise am Ende des Trimeters 338, und kretischen Tetrameters 400.
ἔναυλος κιθάριςις 671.
Endsylben gelängt, s. Längung.
ἐνόπλιος ῥυθμός 147. 153. 391, ἐνόπλιοι ἑξάμετροι 167.
ἐπᾴδειν 700.
ἔπη im Gegensatz zu μέλη 676, synonym mit daktyl. Hexameter 158 f., auch vom Pentameter gebraucht 213.
Ephymnion 648 ff.
Epigramm 213.
ἐπίμικτα μέτρα s. μέτρα.
ἐπιωνικὸν μέτρον 477.
Epiphora zur Markirung metrischer Theile gebraucht 124, vgl. Anaphora.
ἐπιπλοκή 458. 564.
ἐπιςύνθετα μέτρα, s. μέτρα.
Epitriten 64. 67 f., 577 ff., selten wird eine Länge des Epitrit aufgelöst oder am Schluss eine syll. anc. zugelassen 579.
Epode (ἐπῳδὸς περίοδος) 651 f., kam aus der daktylo-epitritischen Poesie in die logaödische 552, Epode vom Gesammtchor oder Koryphaios gesungen 652 f.
Epodische Disticha von daktylischem Charakter 229, von jambischem 377, epodische Composition in daktylo-trochäischen Dichtungen 565 ff., in daktylo-jambischen 570 f., epodisch gebaute Strophen 572 ff.
est u. es mit Aphäresis gesprochen 36.
Eupolideum metrum 473 f. 477.
Euripides zerbröckelte den Periodenbau trochäischer Gedichte 309, behandelte mit steigender Freiheit den Trimeter 322, den Dochmius 430. 457, den Glyconeus 518. 525; Alc. 213—25 : 629, Andr. 766—801 : 590, Bacch. 135 ff. : 226 f., El. 726—36 : 542 f., 1147—54 : 446, Heracl. 371—80 : 542, 608—18 : 233, 910—18 : 542, Herc. fur. 107—18 : 381, Hik. 42—62 : 505. 635, Hipp. 525—34 : 494, 817—29 : 444, Iph. Aul. 164—84 : 637 f., Iph. Taur. 842—49 : 451, Ion 184—93 : 534 f. 629, 452—71 : 560, Kykl. 503—10

: 497, Med. 824—34 : 590, 1258—60 : 439, 1282—92 : 444, Orest. 140—51 : 448, 166—86 : 449, 960—70 : 359, Phoen. 103—10 : 451, 202—13 : 620, 239—49 : 309, 1426—51 : 659 f., 1485—94 : 236, 1570—76 : 236.
Euripideum metrum 288.
Eurythmie 627. 701 f.
ἐξάρχειν 693 f. 699 f.
Exodos in Anapästen gedichtet 260, in troch. Tetrametern 300 f., in jambischen Versen 381, zur Flöte vorgetragen 673.

Flötenspiel in Verbindung mit der Elegie 211, Gebrauch der Flöte 672 f., Flöte besonders zur Begleitung geeignet 674, tibiae pares et impares 674, die Doppelflöte schon in Aegypten 675.
Fuss, s. pes.

Galliambus versus 501 ff.
Gesang mit und ohne Instrumentalbegleitung 668, einstimmiger und antiphoner Gesang 668 f.
Glyconeus 517 ff., Percussion und Messung desselben 74 f. 517, Namen desselben 518, Form der Basis 518 f., Spondeus statt des Daktylus 523 f., Glyconeus mit schliessender syll. anc. u. Hiatus 529 f., besonders bei den Lateinern 529, polyschematische Glyconeen 522 f., kopflose Glyconeen 524 f. 531, anakrusische Glyconeen 525, glyconeische Systeme 527 ff., glyconeische Strophen 530 ff., Glyconeen mit logaödischen Trimetern verbunden 531 f. 538, Glyconeen gehen in Joniker über 531, in Choriamben 534, werden mit trochäisch-jambischen und daktylischen Tetrapodien verbunden 532 f., mit bacchiischen Kolen 534 f., mit Molossospondeen 535 f., mit Tripodien 536 f.

h hindert nicht Contraction oder Elision 30. 37, bewirkt Position bei den christlichen Dichtern 14, mindert den Anstoss des Hiatus bei Plautus 15.
Harmonie, s. Tonart.
ἡμιστίχιον 120.
Hendecasyllabus 537 ff.
Herodot VII 220 : 35.
ἡρωικὸν μέτρον synonym mit dakt. Hexameter 147. 159. 167.
Hexameter, daktylischer 157 ff., Name desselben 158 f., Entstehung desselben 158, Gebrauch desselben 159 f., in lyrischen Partien 201 f., verschiedene Formen desselben 161 ff., ἑξαμ. σπονδειάζων 162 f., Hexameter mit gehäuften Spondeen 163 f., ἑξαμ. περιοδικός 167, ἑξαμ. ἐνόπλιος 167, Leoninische Hexameter 174, hex. trinini 181, hex. hypermetri 190 f., ἑξαμ. ἀκέφαλοι u. μείουροι 194 f., Bau der einzelnen Füsse, des 1. Fusses 165. 194, des 2. Fusses 165 f. 184, des 3. Fusses 175, des 4. Fusses 164 f., der letzten Füsse 186 ff., Schluss auf ein Monosyllabon 187, ob eine leere Zeit am Schlusse des 6. Fusses 109. 149 f., Cäsuren des Hexameters 167 ff., caes. penthemimeres 173 ff., caes. hephthemimeres 175 f., caes. κατὰ τρίτον τροχαῖον 176 f., caes. bucolica 178 f., dreigliederige Hexameter 181, Nebencäsuren des Hexameters 183 ff., fehlerhafte Häufung trochäischer Wortschlüsse 185 f., Betonung u. Modulation der Hexameter 182 f., prosodische Freiheiten im Hexameter 191 ff., Längung der ersten Sylbe eines mit 3 Kürzen beginnenden Wortes 193, einer kurzen mittleren Sylbe zwischen 2 Längen in der Thesis 193, einer kurzen Sylbe im Versanfang 194, einer kurzen Schlusssylbe in der Arsis 195 f., illegitime Hiaten bei Homer 198, die prosodischen Freiheiten bei den jüngeren griech. Dichtern 198 ff, bei den latein. Dichtern 200.
Hiatus 38 ff., entschuldigt durch die Cäsur 39. 128. 174. 176. 177. 179. 256. 265. 299 f. 302. 335. 342. 344. 370. 403. 408. 420. 438, durch Interpunction 39, durch Wiederholung desselben Wortes 40, Hiatus nach einer Ausrufpartikel 40, nach einem nicht elidirbaren Vocal 40, beim Zusammenstoss zweier gleicher Vocale 41, am Schluss eines Kolon selbst im System 128. 130. 615, nach der Arsis des Daktylus 39. 147 f. 197.
Hinkende Verse 361 ff., choliambischer Trimeter 362 ff, Gebrauch desselben 363 f., hinkender trochäischer Tetrameter 364, hinkende Logaöden 365.
Hipponacteum metrum 341.
Homer wandte die Freiheit der Aphäresis an 35, liebte Formen-

wechsel im Hexameter 165; A 348 : 180, C 603—6 : 693 f., Ω 748—59 : 600.
homo u. hodie, davor der Vocal bei Plautus einigemal nicht elidirt 15.
Horaz lässt in den lyrischen Versmassen die Kola in den Vordergrund treten 481, liebt vierzeilige Strophen 481. 601, ist Meister der zum Lesen oder Recitiren bestimmten Lyrik 682; Od. I 4 : 566 f., III 12 : 504. 654 f., IV 1 : 627, A. p. 155 : 679.
Hymnen zur Kithara stehend gesungen 673.
ὑπᾴδειν 700.
hyperkatalektische Verse in Folge rhythmischer Continuation 357, irriger Weise angenommen 108.
Hypermetron 101 f., hypermeter versus 104. 190 f. 303.
Hypodochmius 287.
Hyporchema 386. 695.

ι mit folgendem Vokal zu einer metrischen Sylbe vereinigt bei den Griechen 29 f., bei altlateinischen Dichtern 31, im Vers unterdrückt bei den Griechen 30, bei den Lateinern 32, nicht elidirt 35, i pinguescens 25. 32. 146.
i dat. sing. tert. decl. von zweifelhafter Quantität 196.
Jambus 63. 313, jambisches Versmass 313 ff., Ursprung des Namens ἴαμβος 316 f., Charakter des Jambus 314, durch Anapäst vertreten 327 ff. 351, Jambus passt zur Umgangssprache 315, und zur Prosa des Briefstiles 315, Jamben begleiten den Schritt der Schauspieler 315 f., Ursprung der jambischen Metra 316, jambische Reihen dipodisch skandirt 65. 313, jambische Dipodie 344, akatal. Tripodie 345, katalekt. Tripodie 346 f., in dochmischen Strophen 444, versus Reizianus 348, jamb. akatal. Dimeter u. Tetrapodie 351 ff., katal. Dimeter 354 f., Pentapodie 349, katal. Hexapodie 349, katal. Heptapodie 350, Trimeter s. Trimeter, katalektischer Tetrameter 339 ff., bei den Lateinern 341 f., akatalektischer Tetrameter 343 f., jambische Tetrameter zur Flöte vorgetragen 680, jamb. Hypermeter 355 ff., Oktometer 356, jambische Systeme 351 ff., synkopirte jambische Verse 357 ff., synkopirter Tetrameter 358, Choliamben s. hinkende Verse, Composition jambischer u. jambisch-trochäischer Gedichte 376 ff.
ἴαμβος ὄρθιος 83. 93, ἴαμβ. ἰσχιορρωγικός 346.
Jambelegus 568.
Ictus 3, Beziehung zum Accent 4. 56 ff., ictus u. accentus synonym gebraucht von Ausonius 4, Uebereinstimmung des Ictus und Accentes in den lateinischen Versen des Dialoges 58 ff. 335, im Ausgang des lat. Hexameters 189, im Ausgang der Hexameter des Nonnos 189, Stelle des Ictus im Falle der Auflösung einer Länge 55 f., in den Syzygien 68 ff., in den Versgliedern 84, in Versen mit beginnender Basis 116 f.
ille iste inde immo quodque mit kurzer erster Sylbe bei den altlateinischen scenischen Dichtern 11. 331.
incisum und incisio so viel als κόμμα 107.
intercalares versus 648.
Interjection entschuldigt Hiatus 40.
Interpunction entschuldigt Hiatus 40, Lehre der Alten von der Zeitgrösse der mit der Interpunction verbundenen Pause 48.
Jonischer Rhythmus 70 ff., jonisches Versmass 485 ff., Messung des Jonicus 70 f. 485, Namen desselben 486, Charakter desselben 486 f., jonische Reihen zum Singen oder zum künstlichen Vortrag bestimmt 89. 491, jonische Füsse mit verwandten gemischt 487 f. 496 ff.
Ionici a maiore 488 ff., selten in der klassischen Periode vorkommend 492 f., angebliche Ionici 539 ff., jon. Systeme 492, s. Sotadeus.
Ionici a minore 494 ff., Formen des Fusses 494 f., Skandirung des Verses 495, Dimeter 496 f., Dim. anaclomenoi 488. 496 ff., Trimeter 500, Tetrameter 499. 501, Galliamben 501 f., jonische Systeme und Strophen 504 ff.
it des Perfekts lang gebraucht bei Plautus 19.
Italici versus 282.
Ithyphallicus versus 284 ff.

κατάληξις μέτρων 106, vgl. μέτρα.
καταλογή gleichbedeutend mit παρακαταλογή 677.
κλεψίαμβοι 676.

κοιναὶ cυλλαβαί 8, κοινὰ ποιήματα 599 ff.
Kolon (membrum) 80 ff. 119. 131. 133. 619, Arten der Kola 84 ff., κῶλ. ἀριcτερὸν καὶ δεξιόν 120, κῶλ. παρατέλευτον, ἀρκτικόν, τελικόν 120, κῶλα ὁμοειδῆ u. ὁμοιοειδῆ 120 f., Kolometrie 138.
Komma von Kolon unterschieden 80. 119, vgl. incisum.
Kommation 120, der Parabase 665 f.
κουκούλια 469.
Krasis 28. 33.
Kratineum metrum 474.
Kretiker 390 ff., Name des Fusses 390, Betonung desselben 391, Zeitwerth desselben 392, Formen desselben 393, im Lateinischen 394. 400, Choriambus stellvertretend für Creticus bei Plautus 394, kretische Verse, akatalektischer Tetrameter 401 f., katalektische Tetrameter 403 f., Hexameter 404, Dimeter 404 f., Trimeter 405, Pentameter 400, kretisch-trochäische Verse 406 ff., kretische Verse mit trochäischen verbunden 410, kretische Gesänge 397 ff., Kretiker in Bacchien übergehend 392, in Choriamben 393 f., κρητικὸc πούc = Ditrochäus 66, vgl. päonischer Rhythmus.
κροῦcιc ὑπὸ τὴν ᾠδήν 671.
Kyklischer Fuss 74. 461, kyklischer Daktylus 74 f., kyklischer Päon 76. 226 f.
Kürzung einer langen Sylbe, s. Quantität.

Lange Sylben natura aut positione 7, natura et positione 9, Ueberlänge 77, drei-, vier- und fünfzeitige Längen 91 ff., mehrzeitige Länge so gut wie einfache am Versschluss durch eine Kürze vertreten 98, mehrzeitige Längen des Rhythmus durch volltönende Sylben ausgedrückt 97 f., Vertretung der Länge durch 2 Kürzen, s. Auflösung.
Längung einer kurzen Schlusssylbe in der Arsis des Daktylus 21 f. 195 f., in jambischen, trochäischen u. kretischen Versen bei den altlatein. Büchnendichtern 22 f. 60. 371, beim Personenwechsel 137, Längung der 1. Sylbe griechischer mit 3 Kürzen beginnender Wörter 24. 193.
Lateinische Sprache in ihren Quantitätsverhältnissen durch den Accent beeinflusst 5. 18, eignete sich besser für jambisch-trochäische als daktylische Verse 18 f., lateinische Worte griechisch declinirt des Metrums halber 24.
λέγειν mit ᾄδειν confundirt 681, vgl. dicere.
λεῖμμα 47, vgl. Pause.
Likymnios 593.
Liquida übt in Folge der verdichteten Aussprache Position 15 f.
Livius VII 2 : 698 f.
Logaödisches Versmass 508 ff., logaödische Daktylen 219 ff., Bedeutung des Wortes 221. 218, rhythmische Geltung der Logaöden 219 f. 509, ob monopodisch oder dipodisch gemessen 513 f. 554, Grösse der Kola 512 f., Vertheilung der Icten in logaödischen Kolen 514 f. 554, Zergliederung logaödischer Verse und Perioden 515. 552 f., Charakter u. Gebrauch der Logaöden 516, Glyconeen u. Hendekasyllaben s. Glyc. u. Hend., anakrusische Logaöden 539 ff., Logaödische Strophen der Meliker 544 ff., der chorischen Lyrik 551 ff., der Dramatiker 557 ff., der Lateiner 561 f., logaödische Reihen verbinden sich mit trochäisch-jambischen 510, mit epitritischen 591.
longus versus = Hexameter 159.
Lucian tragodopodagra 224.

m schliessendes hindert nicht Elision 37, entschuldigt Hiatus 37. 370.
Marschgedichte 687 ff., in Rhythmen des geraden Geschlechts 691, in anapästischem Rhythmus 246 f., in epodischem 575, bei den Lakedämoniern 688, in der Tragödie 688 f., geeignet zum Einzelvortrag 690.
μείουρα μέτρα 195.
μέλοc 675, μέλη ἠθικὰ πρακτικὰ ἐνθουcιαcτικά 687.
membrum s. κῶλον.
Mesomedes 576.
Messeniacum metrum 240.
μεταβολὴ ῥυθμοῦ 62. 628 ff. 637 ff., mit Wechsel der Person verbunden 629 f.
Metathesis 44, quantitatis 44 f.
μέτρον im Gegensatz zu ῥυθμόc 6. 89. 100. 241, metrici im Gegensatz zu rhythmici 78, Metrum gleichbedeutend mit Fuss 50, gleichbedeutend mit Dipodie 65, gleichbedeutend mit Kolon und Vers 100.

Metra 6, μέτρα πρωτότυπα 79 f., μέτρα ἐπίμικτα 71. 471 ff. 487 f., μέτρα καταληκτα ἀκατάληκτα βραχυκατάληκτα ὑπερκατάληκτα 106 f, μέτρα δικατάληκτα u. προκατάληκτα 122, μέτρα χωλά 106, μέτρα ἐπισύνθετα u. σύνθετα 121. 126. 563, μέτρα ἀσυνάρτητα 126 ff.
Metrik, Ableitung und Bedeutung des Wortes 1, unterschieden von Rhythmik 6.
μῖξις ποδῶν κατὰ συμπάθειαν καὶ κατ' ἀντιπάθειαν 71, vgl. μέτρα ἐπίμικτα.
Muta c. liq. üben schwache Position 12 ff., verlängern bei Homer in der Regel die Sylbe 13, haben bei den ältern scenischen Dichtern der Lateiner keine Positionskraft 13 f., vgl. attica correptio.

Nebenschluss (subdistinctio) 121.
nempe mit kurzer erster Sylbe bei den altlateinischen scenischen Dichtern 11. 331.
Nibelungenvers mit lat. Saturnius verwandt 372, Nibelungenstrophe 609.
Nomos und seine Theile 662.
Nonnos beschränkt die Elision 36, gebraucht keine 2 Spondeen hintereinander 165, gebraucht freiere Spondeen im 1. Fuss 166, liebt trochäische Cäsur 177, beschränkt die prosodischen Freiheiten des älteren Epos 199.
numerus gleichbedeutend mit ῥυθμός 2.

ᾠδή 675, später einfach declamirt 682.
οἶκος = byzantinische Strophe 469. 500.
ὄρθιος πούς 83. 93, ὄρθιος νόμος 238. 316.
Ovid bevorzugt den Daktylus im 1. Fuss des Hexameters 165 f.

Päanen 386, zur Flöte gesungen 674.
Päonischer Rhythmus 63 f. 89, Verse des päonischen Rhythmus 384 ff., Ursprung des Namens 384 f. 386, Messung des Päon 388 f., Gebrauch desselben 397, päonische Reihen galten als ῥυθμοί nicht als μέτρα 89. 395, Päon beliebt als Periodenschluss 113, kyklischer Päon von der Geltung eines Daktylus oder Anapäst 226 ff. 246, reine päonische Kola 387 f., päonisch-kretische Verse mit aufgelöster Schlusslänge 396, Grösse der päonischen Kola 396.

παίων διάγυιος 389, παίων ἐπίβατος 389. 536.
Parabase und ihre Theile 665 ff.
Paragraphos 139.
Parakataloge 676 f.
Parodoi der Tragödie in anapästischen Systemen gedichtet 259, der Komödie in trochäischen Tetrametern gedichtet 261. 300, in jambischem Versmass 381, aus mehreren Theilen bestehend 657 f., unter Flötenbegleitung vorgetragen 673.
παροιμίαι metrische Form derselben 151. 254, Parömiacus 252 ff.
Pausen 46 ff., emmetrische Pausen 46 f. 633 ff., Pause am Versschluss 47, aber nicht immer emmetrischer Natur 109. 632 f., kleinere Pause in der Cäsur 47, Pause nur nach Wortschluss 95, grössere Pausen am Periodenschluss durch Zwischenspiele angedeutet 638.
Pentameter elegischer 206 ff., mit ausnahmsweiser Umgehung des Wortschlusses am Ende des 1. Kolon 207 f., von Ovid jede Elision im 2. Theile vermieden 208, Regeln über den Versausgang 208 f., parallele Vertheilung der entsprechenden Worte auf die beiden Theile des Verses 209, vgl. Elegie.
percussio 54.
Perikope 131 ff., mit Periode verwechselt 132 f.
Periode περίοδος ἀρχική 86, vgl. Rhythmus, Periode eine die Grösse eines Verses überschreitende Reihe 102. 111 f. 608, mit Strophe gleichbedeutend 616, Grösse der Periode 103. 118 f., Theile der Periode 118, Begriff der Periode aus der musikalischen Theorie in die Rhetorik übertragen 119, Architektonik des Periodenbaus 608 ff.
περιοδικοί ἑξάμετροι 167.
Persius elender Versificator 171; V 66 : 178.
Personenwechsel im Verhältniss zur metrischen Gliederung 136 f., bei Auflösung einer Länge 136, fällt nicht immer mit der Cäsur zusammen 252. 299, findet sich nach dem 2. Fuss des Senar 334.
pes (πούς) gleichbedeutend mit Takt 50, gleichbedeutend mit Kolon 80, woher benannt 50, πόδες ἄρτιοι u. περισσοί 52, πόδες ἁπλοῖ u. σύνθετοι 65 ff. 80, πόδες ῥητοί u. ἄλογοι 72 ff., pedes metrici 78 f., Grösse

der zusammengesetzten Füsse 81, pes im Gegensatz zu rhythmus 89.
Phalaeceus versus 537.
Pherecrateus versus 517, schliesst glykoneische Systeme 527, wird öfters hintereinander wiederholt 529.
Philipus mit kurzer zweiter Sylbe bei Plautus 12.
Philostratus heroic. p. 328 K. : 561.
Phrynichius versus 402.
Pindar, ob er sich den Apostroph am Versschluss erlaubte 104; Ol. I 3—4 : 553, II : 413, III : 585, V : 574 f., VII 2—4 : 586, XIV : 555, Pyth. I : 587, VIII : 556, IX 2 : 107, XII : 588, Nem. II : 556, IV : 557, Isth. I : 132. 645.
πλᾶϲμα u. πεπλαϲμένη ὑπόκριϲιϲ 90. 682.
Plautus, Amph. I 14—18 : 490, Cas. II 1, 15 : 394, V 3, 13—17 : 384, Epid. II 1, 6 : 401, Men. 972—77 : 422, IV 2 : 426, Most. I 2 : 417, Poen. I 2, 47 : 421, Pseud. 146—64 : 302, II 1 : 660 f., 1285—1304 : 409, Stich. 277 f. : 303, 762 : 315. 681, Trin. 270 ff. : 403.
πνῖγοϲ 255. 257.
ποίημα κατὰ ϲτίχον 597, κατὰ περίοδον 598, κατὰ ϲχέϲιν 598, ποιήματα κοινά 599 ff., ἀπολελυμένα 606. 658 ff., μικτά 663.
Politische Verse der Byzantiner 375 f.
Polyschematische Verse 473 ff. 477. 522 f.
Positionsverlängerung (θέϲει) 9, positionslange Sylben stehen naturlangen nach 9, Position vernachlässigt 10 ff., besonders in Anapästen der altlat. Poesie 246, schwache Positionskraft von mut. c. liq. 12 ff., von ϲλ u. μν 14, von ρ bei den Attikern und ρ λ μ ν δ bei Homer 15.
Pratinas fr. 1 : 311.
Praxilleum metrum 222. 551.
Priapeius versus 526 f.
Proceleusmaticus stellvertretend für den Anapäst 241 f. 253, nicht in griech.-anap. Tetrametern 265, vereinzelt bei Plautus in anapästischen und trochäisch-jambischen Versen 265. 280. 328.
προϲαυλεῖν u. πρόϲχορδα ᾄδειν 671.
πρόϲθεϲιϲ 47.
Prosodie 8, προϲῳδίαι 52.
Prosodia von der Flöte begleitet 673, beim Zug zum Tempel oder Altar gesungen 688.
Prosodiaci rhythmi 214 ff., mit Enoplia verwandt 214. 215 f. 688.
prototypa metra 79 f.
Pyrrichius kein rhythmischer Fuss 62 f., πυρρίχη 386. 411.

Quantität liegt der griechischen und lateinischen Versification zu Grund 4, Quantität schwankend in griechischen Wörtern 17, in lateinischen 17 ff., speciell bei den altrömischen Bühnendichtern 20, in Eigennamen 25, Quantität im Vers verschieden von der in der Rede 24, vgl. Längung.
que lang gebraucht in der Arsis daktylischer Verse 201.

ρ bewirkt Position 15.
Refrain, s. Ephymnion.
Reizianus versus 348.
Responsion von Strophe und Antistrophe weniger streng eingehalten in Marsch- und Tanzgesängen 641, in trochäisch-jambischen Strophen 380, in päonischen 393, in dochmischen 427, 432 f., in glykoneischen 520 f. 522 f., stärkere Verstösse gegen die Responsion 641 f., Responsion von anapästischen Monometern u. Dimetern 259. 268, Responsion gleicher Wörter an gleicher Versstelle 642 ff., Responsion im Personenwechsel 647, Abweichungen von der strengen Norm 647 f. 658 f., mangelnde Responsion in Bezug auf das Satzgefüge 292. 644 ff., respondirende Versgruppen in Dialogpartien 600 ff., in parakatalogisch vorgetragenen Partien des Dramas 602 ff.
Rhythmus, etymologische Herleitung 1, Wesen desselben 2. 6, ῥυθμοί im Gegensatz zu pedes 89, γένη ῥυθμοῦ 61 ff., ῥυθμοὶ μικτοί 66, vgl. pes; ῥυθμοὶ κατὰ περίοδον 86 f.
Rhythmik, Aufgabe derselben im Gegensatz zur Metrik 6.
Rhythmische oder accentuirende Poesie 374.

s auslautendes in altlateinischer Versification vernachlässigt 10 f., 337, ϲκ, sc squ st bewirken nicht immer Position 10, vor ϲλ u. μν bleibt die Sylbe kurz 14.
Saiteninstrumente, Gebrauch derselben 672 f.
Sapphischer choriamb. Tetrameter 464, Hendecasyllabus 537. 544 f., sapph. Distichon 479.

Sapphische Strophe 544 ff., eigenthümlicher Bau derselben bei Horaz 545, grössere sapph. Strophe 480.
Σαπφικὸν σχῆμα ἑξαμέτρου 167.
Satztheile im Verhältniss zu den metrischen 134 ff. 622, ein einziges gewichtvolles Wort aus dem vorausgehenden Satze in den Anfang des nächsten Verses oder der nächsten Strophe gezogen 134 f., Satzbau und Gliederung des Hexameters in schreiendem Widerspruch bei lat. Satirikern 171.
Saturnischer Vers 363 ff., Ursprung desselben 366, Formen desselben 367 f., Cäsur desselben 369, Auflösung seiner Längen 370 f., Verlängerung der Schlusssylben 371, Synkope oder Unterdrückung der Thesen 372.
scandere versum 54, vgl. βαίνειν.
σημεῖον = χρόνος ποδικός 51, Takttheile 51 f., Zahl der Semeia eines Fusses 81, Semeia zur Bezeichnung der metrischen Absätze 139.
Senarius versus, s. Trimeter.
Seneca 547; Oed. 409—21 : 562 f.
Silentia 46.
Simmieum metrum 156. 470.
Simonidium metrum 156.
Sophocles, Aias 221—32 : 628, 879—90 : 452, El. 1066—9 : 543 f., 1384—90 : 446, Ant. 100—116 : 536 f., 331—42 : 533, 582—92 : 645, 944—54 : 483 f., Oed. R. 151—58 : 575, 483—97 : 506, 678—96 : 447, 863—96 : 703, 883—96 : 493, 1086—97 : 704 f., 1186—95 : 531. 653, 1204—6 : 614, 1340—3 : 440, Trach. 94—102 : 623 ff., 112—21 : 627, 205—21 : 378. 657, Phil. 169—79 : 634, 391—402 : 447, 676—90 : 559, Oed. Col 117—37 : 536, 216—23 : 225, 228—35 : 235, 668—80 : 532, 1192 : 34, 1211—23 : 532 f.
Σοφόκλειον εἶδος 104.
Sotadeus versus 488 ff.
Spondeus 62, σπονδεῖος μείζων 93, Feierlichkeit spondeischer Anapäste 243.
Stesichoreum metrum 579.
στίχος 137, vgl. Vers.
Strophe 616 ff., Bedeutung des Namens 616 f., Entwicklung aus dem Distichon zur vielgestaltigen Strophe Pindars 617 f., Bau und Analyse der Strophe 619 ff., Strophe in mehrere Systeme zerfallend 620, einheitliche Zusammenfassung der Elemente der Strophe 626 ff., gleiche Grösse der Kola 627, Wechsel des Rhythmus innerhalb der Strophe 637 ff., Verhältniss der Strophe zur Antistrophe 640 ff, monostrophische Gedichte 651.
syllabae longae et breves 7, syll. communes sive ancipites 78, vgl. anceps syll.
σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι 107. 518.
συναίρεσις = contractio 27.
Synalöphe 28. 32 ff.
συνάφεια 100 f. 131. 633, συνῆπται τὰ κῶλα 125.
Synizesis 27 ff., Vorläuferin der Contraction bei Homer 28, metrische Freiheit über die Contraction der Schriftsprache hinausgehend 28 f., häufig bei den altlateinischen Bühnendichtern, aber sehr eingeschränkt in der jüngeren Poesie 31 f. 245 f., im letzten Fuss des Hexameters 32. 111, auch beim Nebenschluss im Trimeter 111.
Synkope 41 f., halbwegige Unterdrückung eines Vokals bei den altlateinischen Bühnendichtern 21. 42. 246, rhythmische Synkope 94, synkopirte Verse 206 ff. 306 ff. 357 ff. 372.
System oder σύστημα ἐξ ὁμοίων 128 ff., weniger zum Singen als zur Begleitung des Marsches geeignet 607.
Syzygie 65.

Takt 50 f., Theile des Taktes 51 f., Taktarten 51 ff., vgl. pes u. rhythmus.
Tanzlieder 693 ff., Arten des Tanzes 695 f., Tanzlieder im Drama 696 f., Einzeltanz 697. 698 f., auf der römischen Bühne 697 f., Tänze in trochäischem Rhythmus 281. 310 ff., in päonischem 385 f., in dochmischem 435. 457, in daktylo-trochäischem 570. 573 f. 700.
Telesilleum metrum 493. 541.
Tempo, s. ἀγωγή.
Terenti Andr. IV 1, 1—9 : 400 f.
Thaletas 385.
Theopompeum metrum 400.
Thesis 52 f.
Threnoi, nicht zur Lyra gesungen 673.
thymelicus pes 409.
Tmesis 45.
τονή 91.
Tonarten der Hellenen 683 ff., ihr Verhältniss zu den Rhythmen 582. 685 f.
Trimeter, jambischer 317 ff., senarius versus von den Lateinern genannt

317, Unterschied des jambischen tragischen u. komischen Trimeters 318 f. 321 f, Erfinder des Trimeters 320, Auflösung der Längen 322 ff., Anapäste stellvertretend für Jamben 325 ff., welche Formen des stellvertretenden Anapäst vermieden 327 f., stellvertretender Proceleusmaticus 328 f., besondere Freiheiten des lat. Senars 329 ff., Cäsuren des Trimeter 331 ff., caes. semiquinaria 332, semiseptenaria 333, Hiatus in der Cäsur 335 f., Bau des 1. Fusses 314. 320. 330, des 2. bis 4. Fusses 334, des 5. Fusses 330. 338 f., des 6. Fusses 337, ausnahmsweise Zulassung der Elision im Versschluss 338, Trimeter mit 3 Percussionen schulmässig recitirt 319, gesungen und parakatalogisch vorgetragen von Archilochus 320, im Dialog einfach declamirt, nicht unter Flötenbegleitung vorgetragen 69. 319 f. 678 f. 604 f. 681.

Tripodien unter dipodisch gemessenen Versen 236 f. 270. 286. 307. 536 f. 574. 584. 615, Daktylo-Trochäen mit tetrapodischem Vorderglied 348, in Tanzliedern (tripudium) 701.

Trochäus 63, auch choreus genannt 276. 281, troch. Versmass 275 ff., Auflösung der Länge des Trochäus 277, Trochäus durch einen Daktylus vertreten 278 f., durch einen Proceleusmaticus 280, Charakter und Gebrauch der Trochäen 280 f., trochäische Reihen in der Regel dipodisch gemessen 65. 281 ff., Grösse der trochäischen Kola 283, troch. Dipodie 283 f., akatal. Tripodie oder Ithyphallicus 284 ff., katal. Tripodie 286 f., Pentapodie 287 f., katal. Tetrapodie oder Euripideion 288 ff., akatal. Tetrapodie 290, troch. Systeme 290 ff., troch. Septenar 294 ff., Lateiner behandelten den 1. Fuss mit besonderer Freiheit 297, Stelle der Cäsur 298. Gebrauch des Verses 300 f., akatal. Tetrameter 301, Trimeter 303 f., Pentapodie 304, Pentameter 305, synkopirte trochäische Verse 306 ff., trochäische Tanzlieder 310 ff., troch. Tetrameter zur Flöte vorgetragen 680, trochäische Verse gehen in jambische über und umgekehrt 293 f. 303, trochäische Verse mit kretischen verbunden 410.

τροχαῖος σημαντός 83. 93.

τρόποι μελοποιίας 686 f.

u pinguescens 32.

v liquescens 43 f., mit vorausgehendem und nachfolgendem Vokal zu einer Sylbe vereinigt 31.

Vergil ecl. IV 24 : 24, Aen. VI 514 : 18 f. 24.

Vers 100. 118, Grösse desselben 101, versus hypermeter 104.

Versfuss 50 ff., vgl. pes.

Versschluss 103 ff, auf ein vollständiges Wort 103, nicht auf ein unselbständiges Wörtchen 135, mit Pause verbunden 108 f., mit rhythmischer Abrundung 109 ff., männliche und weibliche Versschlüsse 111, metrische Form der beliebtesten Versschlüsse 111 ff.

Vertauschung von Versfüssen 75 f., 510 f.

vocalis aute vocalem corripitur in daktylischen, anapästischen, päonischen u. dochmischen Versen der Griechen 26. 147. 244 f. 387. 431, einige Mal auch in melischen Jamben u. Trochäen 277, einsylbiges auf einen Vocal schliessendes Wort vor einem Vocal im Lateinischen nicht elidirt, sondern gekürzt 26. 278. 395. 420, inlautender Diphthong vor einem Vocal gekürzt 26 f.

Wechsel des Rhythmus, s. μεταβολή.

Wortschluss am Ende des Verses 103, oft vernachlässigt am Kolonschluss 124 f., selbst in Systemen 130, vgl. συνάφεια.

υ nicht elidirt 35. 40, mit nachfolgendem Vocal zu einer metrischen Sylbe vereinigt 29.

z u. ζ bewirken nicht immer Position 10.

Zeit, vgl. χρόνος.

Zusammengesetzte Versmasse 563 ff.

Zusammenstoss zweier Vocale 26 ff.

Zwischenspiele 49. 636.

STAATSBIBLIOTHEK BAMBERG

SBB013401621993

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Christ, Wilhelm <<von>>,

Metrik der Griechen und Römer

Leipzig 1879

Bamberg, Staatsbibliothek -- AGB Ba 36
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11417147-6